الآداب الأجنبية

مجلة فصلية يصدرها اتحاد الكتاب العرب

العدد 105 شتاء 2001 السنة السادسة و العشرون



الآداب الأجنبية

مجلة فصلية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق

العدد 105 شتاء 2001 السنة السادسة و العشرون

الآداب الأجنبية

مجلة فصلية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق

« الآداب الأجنبية »

مجلة فصلية تصدر كل ثلاثة اشهر تعنى بنشر المواد المترجمة من الادب العالمي في مجالات الشعر والقصة والمسرحية وغيرها من صنوف الادب الابداعي وكذلك في مجالات النقد والبحث الادبي .

* توجه جميع المراسلات باسم امانة التحرير .
* المقالات المنشورة في المجلة لا تعبر بالضرورة عن رأي المجلة .
* المواد التي تتلقاها المجلة لا ترد لاصحابها سواء نشرت أم لم تنشر .

الاشتراك السنوي

داخل القطر ١٠٠ ل.س

الاقطار العربية للافراد ٢٠٠ ل.س او ١٠ دولارات اميركة

خارج الوطن العربي ٣٠٠ ل.س او ١٥ دولارا اميركيا

الدوائر الرسمية داخل القطر ٢٠٠ ليرة سورية

الدوائر الرسمية في الوطن العربي ٣٥٠ ل.س أو ٢٠ دولارا اميركيا
الدوائر الرسمية خارج الوطن العربي ٥٠٠ ل.س أو ٢٥ دولارا اميركيا

اعضاء اتحاد الكتاب ٥٠ ل.س

المراسلات

باسم امانة التحرير
الادارة
اتحاد الكتاب العرب

دمشق ـ اوتستراد المزة
ص . ب ٣٢٢
هـ ٦١١٧٢٤٢
٤٣
٤٠

البريد الالكتروني: E-mail : unecriv@net.sy

الانترنيت Internet : : aru@net.sy

تنويه

تعتذر هيئة تحرير الآداب الأجنبية عن قبول أي مادة غير مرفقة بالأصل الأجنبي.كما ترجو الهيئة من السادة المترجمين كتابة اسم المؤلف والمترجم وعنوان المادة والمرجع باللغة الانكليزية أو اللغة الأصلية التي كتب بها النص.

الافتتاحية

نحو
مجلـــة عربيـــة

■ بقلم رئيسة التحرير
د.بثينة شعبان ■

في هذه الإطلالة المتأخرة على القراء تقدم مجلة الآداب الأجنبية باقة من ترجمات في المقال والشعر والقصة وتفتتح باباً جديداً لمراجعة الكتب، هذا الباب الذي نرجو من المترجمين المساهمة فيه بشكل يضع القـــارئ العـــربي بصورة ما ينشر حديثاً في الآداب الأجنبية ويساعده عـــلى الاطـــلاع عـــلى مـــا نشـــر مؤخراً من أعمال قد تكون مفيدة لاختصاصـــه وأبحاثه. ومع أن المجلة مخصصة لنقل الترجمات فقط فـــإن هيـــئة التحرير ونتيجة وجود اختصاصيين عرب في الجامعات العـــربية بـــآداب أجنـــبية نســـمح بنشـــر مقال فقط كتبه أستاذ عربي متخصـــص بالنقد أو الأدب الأجنبي. وأحاول دائماً أن أقدم هذا الخيار لأخواني وأخواتي من العرب غير السوريين لأنهم ضيوف كرام على المجـــلة ولأنـــي أســـعد بالفعل بمساهماتهم التي تحقق للمجلة هويتها الحقيقية ألا وهي الهوية العربية على امتداد الوطن العربي.

وهنا أود باسم هيئة التحرير أن أتقدم بالشكر للأستاذ شريفي عبد الواحد على مساهماته المستمرة معنا في المجلة وأرجو أن يكون ممثل ((المجلة)) في الجزائر الحبيب وأن يرفدنا بما يراه مناسباً من ترجمات

الــزملاء والزميلات وجزيل الشكر أتقدم به للمترجمة خالدة حامد من العــراق الشــقيق وأرجو أيضاً منها أن تكون نافذتنا إلى العراق الذي نتوق للتواصل معه بشكل أسهل وأفضل.

كمــا أن هيئة التحرير ترحب بجميع الآراء والأفكار التي تهدف إلى تطويــر المجــلة كي تكون مجلة العرب الحقيقية وإحدى نوافذهم الهامة على الآداب الأجنبية.

وما يؤلمنا بالفعل هو أن النظرة إلى الترجمة في العالم بشكل عام وفــي الوطن العربي بشكل خاص ما زالت قاصرة عن إيفاء هذا الفن الهــام حقه سواء من الناحية المعنوية أو المادية. فنحن نعلم أن الأخوة والأخوات الذين يكتبون للمجلة يفعلون ذلك نتيجة حب حقيقي لهذا الفن الضــروري وليــس طمعاً في مردود يبقى رمزياً في أحسن الأحوال. ولكــني أرى أنــه بإمكاننا أن نؤثر في هذا الواقع عن طريق الارتقاء بمجلتــنا كــي تصبح مجلة ضرورية يشعر بالحاجة إليها كل المثقفين وتســاهم فــي خــلق حوار حقيقي عن الأدب والترجمة والحوار بين الشرق والغرب بحيث يصبح الحضور الثقافي للمجلة والمساهمين فيها حضوراً ثقافياً حقيقياً يعوّض بعض الشيء عن ضآلة المردود المادي. رغــم أنــني شخصــياً أؤمن أن المردود المادي ضروري كي يتمكن الكــاتب والمــترجم مــن تخصيص الوقت الكافي لترجمته وإعدادها بمستوى لائق بدلاً من أن تكون عبئاً آخر على جدوله المزدحم والذي لا يساهم في معظمه بتوفير دخل أفضل لأسرته.

هــناك فكــرة خفيــة يعاني من نتائجها معظم الكتاب في الوطن العربي وهي أن الإنسان الكاتب أو المفكر زاهد بطبعه ولذلك فهو ليس بحاجة إلى الأموال للعيش وغالباً لايثار هذا الموضوع مع الكتاب على أســاس أنــه ينتقص من قدره. وفي الوقت الذي يجب التأكيد على أن

الإنسان المفكر الحقيقي والمثقف ليس إنساناً مادياً بطبعه وإلا لكان اتجه إلى سبل تؤمن له رغد العيش بدلاً من الاغتناء الوجداني والفكري، كانت الكتابة مصدره الأساسي فيجب أن توفر له دخلاً يليق به كي يتمكن من تكريس الوقت اللازم للبحث والقراءة والترجمة والإنتاج. وفي هذا الصدد أستطيع أن أقول إن الباحثين العرب يعانون من وضع قد يكون الأسوأ في العالم حيث يفتقر العالم العربي إلى مراكز الأبحاث الحقيقية التي تقدم للكاتب ما يريد كي يستخدم وقته كاملاً للبحث. كما أن العالم العربي يفتقر إلى المؤسسات الخيرية المختلفة والموجودة بكثرة في البلدان المتقدمة والتي تهدف إلى خدمة الباحثين وتقديم المنح المناسبة لهم لاستكمال أبحاثهم. كما أن الجامعات العربية تحولت في معظمها من مراكز بحث وإشعاع إلى مراكز تدريسية ضخمة يدخلها الأستاذ لاهثاً ويخرج منها لاهثاً كي يقوم بأعمال أخرى تمكنه من استكمال رزقه. إن هذا الإفقار للثقافة والمثقفين ينعكس سلباً على أمة فاخرت على مدى التاريخ بإنتاج الفكر والأدب والفلسفة وهي اليوم مقصرة أيما تقصير عن الركب العالمي. ولن نتمكن جميعاً من رأب هذا الصدع ما لم يستعد البحث العلمي مكانته الحقيقية والباحث ألقه والعمل الفكري من تأليف وترجمة وإبداع مكانته السامية في المجتمع العربي. وعلنا نتمكن من خلال التواصل العربي الحقيقي من أن نفتح باباً للمقارنات والمؤازرة وأن نبني على تجارب بعضنا البعض فنستفيد من الإيجابيات ونتلافى السلبيات ونحوّل همساتنا القطرية الخافتة إلى صوت عربي يجلجل في حنايا هذه الأمة فيوقظها من ثبات ويهديها إلى الطريق القويم.

وأرجو أن يكون تواصلنا العربي على صفحات هذه المجلة نافذة من نوافذ العمل العربي المشترك والذي عبث به من يفتقرون إلى

صدق النوايا ووضوح الرؤيا إلى أن فقد هذا المصطلح ((العمل العربي المشترك)) مصداقيته لدى القارئ لأنه استخدم غالباً كشعار لا أرضية ولا صدى له على الواقع العملي.

• مع ملاحظة القارئ وجود هيئة تحرير جديدة نحب أن نقول إن التغيير من طبيعة الحياة، بل هو شرط من شروط الحياة وتجددها البناء والخلاق، وبهذه المناسبة أود أن أتوجه بالشكر إلى السيدة قمر كيلاني التي لم تأل جهداً خلال رئاستها هيئة التحرير في شحذ الهمم والمتابعة والعمل الدؤوب كي تظهر المجلة بأفضل شكل ومضمون كما أحب أن أتوجه بالشكر للدكتور جمال شحيد على متابعته الحثيثة لمواد المجلة ومساهماته القيمة في إغنائها وكذلك أشكر الدكتور عبده عبود والأستاذ رفعت عطفه على مساهماتهما القيمة وحرصهما الدائم على سوية المجلة وتطورها. وأرجو أن نوفق والزملاء والزميلات في هيئة التحرير على الارتقاء بالمجلة إلى المستوى الذي يطمح إليه القراء ونطمح له جميعاً، والله وليّ التوفيق.

□□□

المقـــال

1-"آثــر ألف ليلة وليلة في روايات الحب والمغامرات الفرنسية في القرن الثامن عشر": بقلم: د.شريفي عبد الواحد ،

2-" الكـــتابة " بقـــلم : جوليـــان غـــراك .

ترجمة: زياد العودة

3-"دراســات الأدب المقــارن فــي الجامعة" بقلم : هنري غيفورد.

ترجمة: د.فؤاد عبد المطلب.

4-"العمـــــل الأدبـــــي" بقـــلم أبرامافيـــــتش

ترجمة : د.ممدوح أبو الوي

5- مفارقـــة الحداثـــة ، بقـــلم هـــارولد بـــلوم ،

تـــرجمة : خـــالدة حـــامد

أثر ألف ليلة وليلة

في روايات الحب والمغامرات الفرنسية

(في القرن الثامن عشر)

■ د.شريفي عبد الواحد ■

أستاذ الأدب المقارن جامعة وهران

كانت رواية الحب والمغامرات الفرنسية، في القرن السابع عشر ((تشير إلى درجة الصفر... رواية بلا صفات، حكاية متخيلة حتى التقزز... كانت حرّة في أن تعطي القراء العبث الذي يحبونه، دون أي هدف آخر... [فهي] محشوة بالأخطاء والتنكرات... ومهما يكن البطل نبيلاً يجابهه البرابرة، أو محارباً رومانياً، فإن عقدة غرامية تقودها [أي الرواية] خلال عشرة مجلدات [أو أكثر] وقد تنسى العقدة طوال مجلد كامل، وتتولد المغامرات الواحدة من الأخرى، فتتعقد وتتشابك...))[1]

أما في القرن الثامن عشر فإن هذه الرواية قد تطورت تطوراً ملموساً وأصبحت النوع الأدبي الأول كماً وكيفاً... ويبدو أن ((الليالي)) -إلى جانب عوامل أخرى- قد ساهمت بشكل مباشر في نموّها وإثرائها، وذلك بما قدّمته لها من مادة روائية غزيرة وأساليب فنية متنوعة: جهزتها بكل التقنيات الضرورية ووجهتها إلى ما كان ينقصها من الاهتمام بالمغامرات وعوامل الإثارة.

1-التمرد على مفاهيم الحب القديمة

من المعروف أنّ الكاتب الفرنسي الكلاسيكي كان يعاني من مشقة حين يتطرق إلى موضوع الحب والغرام، لا سيما إذا كان من النوع الآثم، لأن ما كان

---

(1)- ر.م. ألبيرس، تاريخ الرواية الحديثة، 18.

يـبحث عـنه، في هذه الفترة، هو الأناقة والصقل وتغليب العقل على كل الحواس الأخـرى. ثـم جاءت ((الليالي)) فأعطت مفهوماً جديداً للحب ((يتكشف عن ذاته، ويفرض نفسه: ثورة في الحياة العاطفية... ففي أعمال راسين كان الحب ضعيفاً، وأما في ((الليالي)) فإنه ينبوع الشهوات، حيث القانون الطبيعي الذي يعلو على كل المحـرمات، فينصح الكائن البشري أن يغوص في أعماق ذاته... إنها تتحدث عن نيران العاطفة وغليانها، عن شرارات القلب الساخنة، عن هموم الحب، وحكاياتها تسبح في جو من اللذة الجسدية، وغالباً ما تكون درامية، وعلى الدوام شهوانية... والحب الذي يتولد من جمال الأجساد المتألق، يمتزج بعبادة السعادة واللذة التي لا يعقبها ندم))[2].

نسفت ((الليالي))، إذن، مفاهيم الحب البالية، وساعدت الكتاب على قول ما لم يكونـوا يجرؤون على قوله وتسمية الأشياء بأسمائها. لقد سمحت لهم أن يتطرقوا إلى موضـوعات الجـنس المختلفة وأن يطلقوا لخيالهم العنان في وصف (الحب الشـرقي) ينبوع الشهوات وتصوير المرأة الجميلة التي كان الأبطال يعانون الآلام من أجل التمتع بجسدها الدافئ:

((نسـاء وصبيات جميلات فاتنات، يعجز اللسان على وصفهنّ... يعشن في مقصورات بنيت بالذهب والفضة، تحيطها الأسوار العالية، ويحرسها قطعان سود من خصيان العبيد...))[3]

وفـي الحقيقـة، لقـد وفق العديد من الروائيين (فيفييل[4]، مدام دوفيلديو[5]، شـفريي[6]، مدام دوجوميز[7]، لاموراليير[8]، الآنسة دو لاروش[9]...) في وصف المواقف الغزلية واللقطات الجنسية الجريئة، محللين بدقة أزمات المرأة (الشرقية) الـتي كانت -في نظرهم- مهانة، مظلومة، لا يراعى لها حق ولا يقام لها وزن.

---

(2)- *L'introduction de J. Gaulmier, in Les Mille et une nuits, traduction d'Antoine Galland, 14.*

(3)- *SAURIN, MIRZA et Fatme, Paris, 1776, 3-4.*

(4)- *Vieuville d'Orville, le prince turc, 1724/ AMAZOLIDE (1716)/ ZULIMA (1718).*

(5)- *DE Villedieu, Memoires de serail, 1710.*

(6)- *CHEVRIER, Minakalis, 1732.*

(7)- *DE GOMEZ, Histoires secretes do la maison othomane, 1722. CREMANTINE REINE DE SANGA*

(8)- *La Morliere, ANGOLA, 1746.*

(9)- *De La roche, Bibliotheque des romans, 1778.*

وهكـذا أصبح الشرق، في كتاباتهم، إسقاطاً لرغباتهم، لكنه إسقاط اتخذ مواصفاته وشكله من خلال تلامس رقيق مع صورة الشرق التي عرضتها ((ألف ليلة وليلة)) (أي أن هذا الشرق بقعة تشبه الحلم، فيه تتوفر الموسيقى ويسود الحب الشهواني).

ويـبدو أن هـؤلاء الروائيين قد أولعوا بمحاكاة السرد المتبع في الليالي، بل برهـنوا عـلى امتلاك أساليب شهرزاد وطرائقها الفنية. فمن الملاحظ -مثلاً- أن رواياتهم تجري أحداثها على نمط حكايات ((ألف ليلة وليلة)): لقاء ونظرة فحب ثم لقاء وتعبير عن الحب، ثم فراق قد يطول أو يقصر حسب ما يصنعه الروائي من حواجـز بيـن الـبطل وحبيبـته، ولقـاء في الأخير (بعد سلسلة من المغامرات والمخاطر) يتوج عادة بالزواج السعيد. قد تختطف الحبيبة لتنقل بعد ذلك إلى قصر المـلك أو الحـاكم وتضم إلى الحريم، وهنا يتدخل البطل لإنقاذها فيواجه الأهوال والأخطـار ويكتشف الحقائق والأسرار... وقد يرى فارس أميرة أو جارية فيحبها في الحال ويسعى جاهداً للالتقاء بها، غير أن (السلطان) يقف في وجهه ويعمل كل ما في وسعه للقضاء عليه.

البطل أنجولا في رواية لامورلبير[10] يعثر، في صندوق ذهبي على صورة لامرأة رائعة الجمال، فيقع في حبها ويسعى جاهداً للالتقاء بها[11]. وتتدخل الجان الخيـرة لمسـاعدته بينما تعمل الجان الشريرة على عرقلة مسعاه (وهكذا يتدخل الـروائي لخـلق الحواجز الأسطورية بين البطل وحبيبته، مطعّماً نصه بالمشاهد العاطفيـة: الحـب، الغيـرة، الانـتقام...) أمـا البطل الصقلي في رواية الآنسة دولاروش[12] فيتـنكر فـي زي النساء ويقع أسيراً في أيدي قطاع الطرق ثم يباع (كجاريـة) لحاكم تونس... وفي قصر الباشا يلتقي بالجارية سليمة التي يبوح لها

---

[10]- *La Morliere, ANGOLA.*

[11]- *إن هـذه الرواية (أنجولا) التي تفننت في وصف الحب بنوعيه الحسي والجسدي، مستمدة من حكايـتي ((بدر وجوهرة)) و((سيف وزين)). ففي الأولى نجد البطل يبذل جهداً خارقاً للالتقاء بامـرأة لا يعـرفها وإنما سمع مجرد وصف لها فوقع في حبها (وصفها له أحد أصدقائه) وفي الـثانية يـرى الـبطل صورة مطرزة لامرأة فيتملكه حبها ويقاسي في سبيلها الأهوال: يقطع الـبراري والبحار من أجل العثور عليها. وفي الليالي حكايات أخرى نلتقي فيها بأبطال يرون في نومهم نساء فيستيقظون وقد هاموا بهن ويظلون أياماً عديدة مغمومين إلى أن يلتقوا بهن.*

[12] - *روايـة ((الصـقلي وسليمة)) تحلل مشاكل المرأة الشرقية وأزماتها النفسية، وتعلل الأسباب التي تؤدي إلى انهيار النساء، وبالتالي، إلى سقوطهن في عالم الدعارة.*

بســره فتحبه حباً شديداً وتحاول أن تنقذه من شر الحاكم... وبعد مغامرات وفراق طويــل، يلتقي البطل من جديد بحبيبته في القسطنطينية عند الملك التركي فيسعدان بهــذا الــلقاء... ويــبدو واضحاً أن هذه الرواية –التي اهتمت بالجنس واللقاءات المدبــرة– تحمل آثاراً قوية لتلك الأجواء التي أذاعتها ((الليالي)) بل إنها مستلهمة من حكاية ((الملك قمر الزمان وابنيه الأسعد والأمجد)) (ترجمة جالان: 2/145-216)[13].

يمكــن القــول، إذن، إن روايات الحب والمغامرات الفرنسية قد اقتبست من ((الــليالي)) تقنياتها (أدوات الرومانسية، حبكها...) ومغامراتها، والصور العديدة التي كشفت عنها من حياة الشرق لا سيما صور القصور والسراي والحريم وسوق الــرقيق وبيوت البغاء وملامح القوافل في الأسواق، وخان التجار... إنها روايات حولــت الشــرق إلى أرض لــلمغامرات والمخاطــرات المغرية وموطن للحب والانفعالات القوية...

ويبدو أن روائيات من أمثال دوجوميز ودوفيلديو ودولاروش قد تجاوزن، في كــتاباتهن، عقــدة الحيــاء والاحتشام في تطرقهن لموضوع الحب والجنس. فلقد تجردن من كل القيود والمحرمات وتفوقن في تصوير النساء الجميلات المتمردات، والتعــبير عن قضايا الحب سواء كان حسياً أو جسدياً، وعرض ما كان يدور في حــريم الملوك والسادة من اضطهاد للجواري والعبيد.[14] ويعترف الدارسون أن هــؤلاء الروائيات –اللاتي اهتممن بهموم المرأة الشرقية ونسجن آراء سيئة حول الحــريم–[15] اقتبسن مادتهن الروائية من حكايات شهرزاد، لا سيما في ((التاريخ السري للقصر العثماني)) و((مذكرات حريم)) و((الصقلي وسليمة)).

---

(13) - فــي هذه الحكاية تتنكر البطلة بزي الرجال، فيحترمها الملك لشجاعتها، وتحبها الأميرة التي كانت تعتقد أنها عثرت على فارس أحلامها.

(14) - اهــتممن كثيراً بوصف اللقاءات المدبرة والمثيرة بين الجنسين، ولحظات العشق، والصراع الذي يدور في القصور بين الجواري والنساء.

(15) اعتــبرن الحريم دور فسق ودعارة يسكنها شقيات حرمن من الحب... ويبدو أنه بتأثير الأفكار التقــليدية المــبالغة والسائدة حول تعدد الزوجات في الشرق غلب الانطباع بأن هذا الشرق هو بلاد الجنس والتحلل الأخلاقي.

2-توظيف العناصر الخارقة (الفانتاستيك)

والجدير بالتنبيه أن العديد من روايات الحب والمغامرات الفرنسية، في القرن الثامن عشر، استلهمت من ((الليالي)) العنصر الخارق (الفانتاستيك) الذي يبعث الرهبة والخوف. فلقد وظفت الجنيات والسحرة والأرواح والأعمال الخارقة، تلبية لرغبات القارئ الفرنسي الذي أصبح لا يجد ضالته المنشودة إلا في قصة بطلها عاشق شجاع ثؤور يملك طاقية الإخفاء أو خاتم سليمان، وتطيعه الجان بل تقدم له المساعدات الضرورية بخضوع تام...[16] ففي رواية أنجولا نجد البطل يستنجد بالجان الخيرة لتلبية رغباته... وتتدخل جنية لتقوده نحو حبيبته على الرغم من مواجهة العفريت ماكيس للشرير...[17] وبعد مغامرات وأهوال تدور في عالم السحر والأرواح يلتقي أنجولا بحبيبته ليزياد فيظفر بها ويسعدان... وتعد هذه الرواية من أهمّ الروايات التي برعت في وصف مشاهد الحب ولحظات العشق... ولقد استعرض فيها لامورلبير كل معلوماته عن السحر في الشرق، من طلاسم ومسخ وحل للألغاز وتفاسير للأحلام. أما في رواية ((مرآة الأميرات الشرقيات))[18] -التي تدور أحداثها في عالم السحر والتحولات، وتصور حياة الأميرات المتمردات- فتقدم لنا الكاتبة فانيان أدوات سحرية جديدة مثل المرآة التي تنبئ بالمستقبل، وطاقية الإخفاء، وخاتم سليمان، وترسم لنا علاقة البشر بعالم السحر والجان المليء بالمخاطر والأهوال. ويبدو أن هذه الرواية -التي اهتمت

---

(16) - لم ينج روائيو القرن الثامن عشر المشهورون من أثر الليالي والسقوط في دائرة السحر الشرقي. فجان فرانسوا مارمونتيل (J.F. MARMONTEL) (1723-1820) كتب أكثر من عشر قصص تجري وقائعها في الشرق الإسلامي، وحاول أن يصوّر فيها ما كان يجري في قصور تركيا والشام من غراميات بين الأمراء والجواري. أما الروائي لوساج فلقد خصص مجالاً للشرق في روايته الشهيرة ((الشيطان الأعرج))، وهي الرواية التي تخيل فيها الشيطان (le diable) ينزع سقوف المنازل ليشاهد ما يجري فيها من مشاكل، والتي وصف فيها كذلك حياة اللصوص وقطاع الطرق. وقد اعتنى في الفصلين الثالث عشر والرابع عشر، بتصوير حياة الحريم، والعبيد الخصيان وعادات العرب وتقاليدهم...

(17) في حكاية ((الوزير نور الدين مع شمس الدين أخيه)) يأخذ أحد العفاريت البطل من البصرة إلى حبيبته في القاهرة ليلاً... وقبل طلوع الفجر يقوم هذا العفريت بمساعدة عفريتة بإعادة البطل الأسطوري الذي قضى ليلة جنسية مع عشيقته.

(18)- Mile FAGNAN, Le miroir des princesses orientales, 1755.

بوصـف الـلقاءات المثيرة بين الإنس والعفاريت- قد اعتمدت كثيراً على أدوات البـناء الشـرقي والعناصر الخارقة والفوطبيعية التي عرضتها الليالي بكل بهجة وسرور.[19]

لقـد أصـبحت -الآن- الجان والعفاريت تؤدي وظائف خطيرة في الرواية الفرنسـية (الـتي امـتزجت فيهـا مشـاهد الحـب والغرام بالعناصر المدهشة والغريبة)[20]. فهي لا تقوم بمساعدة الأبطال فحسب، (تقودهم إلى عشيقاتهم أو إلى الكنوز المدفونة في باطن الأرض وسراديب القصور القديمة). وإنما تحب وتعشق أيضـاً الأميرات والجواري، وتعمل كل ما في وسعها من أجل إسعادهن وإرضاء طلـباتهن، وقـد لا تتردد في الانتقام منهن...[21] وأصبح الشرق عالماً جديداً من الأحـلام يحقق الرغبات الدفينة (النفسية والجنسية)، عالماً شهوانياً وحسياً ومترفاً يسـكنه المـلوك والأمـراء والعفـاريت وعبدة النار والسحرة والنسوة الجميلات المغريات القادرات على إثارة الفتنة...

---

(19) - *يـبدو أن رواية ((مرآة الأميرات الشرقيات)) متأثرة بحكايات الليالي التي كثيراً ما تعود بنا إلى موضـوع علاقـة الإنسـان بالجان والعفاريت (عالم الخوارق). ولا يستبعد أن تكون هذه الرواية -التي نجد فيها العفريت مرزاق يقع في هوى الأميرة ويبذل كل ما في وسعه للسيطرة عـلى عواطفها- مقتبسة من حكاية ((الحمال والبنات الثلاث)) (ترجمة جالان 1/145-148). ومثـلما يقـتل العفريت جرجيس الأميرة التي خانته مع إنسي، يقتل العفريت مرزاق معشوقته الـتي رفضـته ورفضت كنوزه. وما أكثر الجميلات، في الليالي، اللواتي أحببن عفريتاً فارتفع بهـن فـي آفـاق السـماء أو غاص بهن في أعماق الأرض وقدم لهن كل ما يملك من كنوز وأسرار.*

(20) - *يـبدو أن عـالم السـحر والـتحولات كـانت له أهميـة قصوى في إنجاح روايات الحب والمغامـرات الفرنسـية التي جاءت مواكبة لتحول في الذوق الأدبي، يتمثل في التمتع بقراءة أعمال تمزج الطبيعي بالخارق والواقعي بالعجيب: البطل (الفقير) ينام مع حبيبته (الأميرة) في مدخـل بـاب وهـو أغنى (سعادة) من السلاطين... والفارس العاشق يلمس خاتماً فتكون في خدمته الأرواح...*

(21) - *يـبدو أن هـذه الظاهرة (علاقة العفاريت بالنساء) والتي اشتهرت بها ليالي شهرزاد لم تكن معـروفة فـي الرواية الفرنسية قبل القرن الثامن عشر، وإنما انتشرت في الأدب الفرنسي بعد ظهور ترجمة أنطوان جالان...*

3-التأثر بموضوعات الرحلات

ولـم تتأثر روايات الحب والمغامرات، في هذه الفترة، بموضوعات السحر والتـنجيم التي أذاعتها ((الليالي))، وإنما تأثرت أيضاً بموضوعات الرحلات التي اشـتهرت بهـا حكايـات شهرزاد، وحاولت أن تستغلها أيّما استغلال. ويبدو أن رحـلات السندباد البحري بما فيها من صور وأوصاف ومغامرات قد أوحت إلى الكـثير من الروائيين أن يؤلفوا عما كانوا يتخيلون من رحلات تجري أحداثها في عوالم خيالية مليئة بالمخاطر والأهوال. وكان من نتائج هذا التأثير أن انتشرت في الرواية الفرنسية اللقطات ((الكليشهات)) التي تميزت بها الليالي عن باقي القصص الشعبية العالمية مثل: الحيوانات العجيبة العملاقة (طير الرخ)، وجبال المغناطيس، وصخور الذهب والفضة، والخيول الطائرة، وأشجار الجوهر واللؤلؤ، وعبدة النار، وبساط الريح، والفانوس السحري...

ونذكـر مـن روايـات الحب والمغامرات التي تأثرت بموضوع الرحلات الشهرزادية:

-اكتشاف امبراطورية كنتهار (1730) للروائي فارين دوموندداس.

-أسفار الأمير العجيبة (1735) للروائي بوجن.

-أسفار نيكولا في أعماق الأرض (1753) لهولبيرغ.

-الرجل الطائر (1763) للسيدة بوبسو.

-مذكرات يهودي متجول (1777)لآنو

-الجزر الذهبية (1778) للسيدة لوكليرفو.

-الجزر المجهولة (1783) لجرفيل.

إن هذه الروايات تدور أحداثها -في الأغلب الأعم- في عوالم شرقية خيالية، تسيطر عليها قوى السحر ويسودها جو روائي بديع. أما أبطالها فلا يختلفون كثيراً عن السندباد البحري في رحلاتهم ومغامراتهم واجتناء المكاسب. يعاودون الأسفار إلى مـناطق نائية سعياً وراء المال والكنوز ويرجعون إلى بلدانهم سالمين غانمين على الرغم من الصعاب والمخاطر التي كانت تصادفهم. ويبدو أن حب الاستطلاع

الـذي فطـر عليه هؤلاء الأبطال وسعيهم وراء المعرفة وتعرضهم إلى المشقات والأهـوال هـو الذي جعل هذه الروايات أشد سحراً من سواها ودفع بالقراء إلى اقتنائها وقراءتها بشغف شديد.

إنهـا روايات شيقة تلهب الخيال: أبطالها مغامرون يعرضون حياتهم للخطر مـن أجل استكشاف الحقائق، يعانون كما يعاني السندباد، ويشاركون قمر الزمان تقلـبات الدنيا، ويرحلون على البساط المسحور، ويمتطون طير الرخ أو الحصان الطائر. أما أمكنتها فجزر خيالية تارة، وكهوف عجيبة تارة أخرى، وعوالم غريبة (بـاطن الأرض مـثلاً) تـارة ثالثة. ترسو السفينة قرب جزيرة مجهولة، وينزل المسـافرون للبحث عن الماء والزاد، وإذا الجزيرة هي سمكة عملاقة تعيش وسط الـبحر فـتراكمت عليها الرمال ونبتت على ظهرها الأشجار... وقد تحركت تلك الجزيرة/ السمكة ونزلت إلى الأعماق وانطبق عليها البحر المتلاطم بالأمواج، ولا يـنجو من الغرق سوى البطل الذكي الذي يتمكن -في نهاية المطاف- من العودة إلى وطـنه بعـد أن اكتشـف سر الوجود وحقيقة الكون.[22] وقد تتيه السفينة في البحر، ويغرق كل المسافرين إلا البطل الذي ينجو ويصل إلى جزيرة... يهبط إلى أعمـاق كهـف فيكتشـف جبالاً مليئة بالجواهر واللآلئ، وكائنات غريبة، وحيات عظيمة عملاقة ونباتات سحرية... وفي النهاية، يسافر في النهر ويعود إلى وطنه بالثراء العظيم.

خـوارق وأعاجيب عدة تنقذ الأبطال مما يقعون فيه من مآزق وورطات... يواجهون الأعاصير والوحوش والسحرة والكائنات العجيبة، ويعودون إلى باريس بأكيـاس من الجواهر واللآلئ التي يعثرون عليها في الجزر الخيالية[23]، التي لا تختلف كثيراً عن جزر ((الليالي)). ((عالية ومطلة على البحر، فيها أطيار وأشجار متنوعة، وأزهار ومياه وجواهر وذهب، وكائنات خيالية عملاقة، وكهوف مخيفة، وأنهار...)).

---

(22)_ *MORLLY, Le naufrage des iles flottantes.*

لا بد من الإشارة -هنا- إلى أن مغامرة السندباد الأولى مسرحها جزيرة من نوع السمك الكبير.

(23)- *C.F.J.J. Clairfons, Les iles flottantes.*

إن الـبطل فـي هذه الرواية يتعرض إلى سلسلة من المخاطر والمغريات، يخرج منها مرهقاً ولكنه أكثر حكمة وغنى، عارفاً بحجم قوته وإمكانياته.

وخلاصة القول إن روايات الحب والمغامرات الفرنسية، في القرن الثامن عشر، اقتبست من الليالي كل ما يخدمها ويسهم في نموها: استخدمت تقنياتها، واستوحت منها عدداً كبيراً من الصور والمشاهد والنماذج والرموز، بل حاكتها في أسلوبها الأسطوري والخرافي. وهذا يعني أن الروائيين الفرنسيين قد استسلموا لفن السرد القصصي الشهرزادي المتداخل، هذا الفن المغري الذي أبقى السلطان شهريار معقود اللسان، والذي توفرت لهم فيه أصداء لهمومهم ورغباتهم...

ولئن كانت ((الليالي)) قد أثرت في روايات الحب والمغامرات ووجهتها توجيهاً لا عهد لها به ونفخت فيها روحاً جديدة، فإن رواية العادات والتحليل النفسي لم تنج من هذا التأثير ولا من هذا التوجيه. ولعل أبرز من يمثل هذا الاتجاه في القرن الثامن عشر: كريبيون الابن الذي كانت أعماله الروائية عبارة عن ألعاب سيكولوجية تهتم بالعقد والأمراض النفسية، وتشبع حب الاستطلاع وتزوّد بتسلية من النوع الراقي.

□□□

الكتابـــة [1]

■ تأليف: جوليان غراك ■

ترجمة: زياد العوده.

لماذا نكتبُ؟

يــا لهذا السؤالَ القديمَ والخادع، لقد جدَّدَ الأدب شبابَه، غداةَ الحرب العالمية الأولى، ولــم يحــظَ بجــوابٍ قطّ حتى الآن. وخلافاً لذلك؛ فليس أمراً مؤكّداً ألاّ يتضــمَّنَ هــذا السؤالُ إلاّ جواباً واحداً. وليس مؤكّداً كذلك، ألاّ تتبدَّل دوافعُ كاتب معيّــن أثناء مسيرته. ويبدو لي أنَّ ما كنتُ أسعى إليه، حين بدأتُ أكتبُ هو تجسيدُ مــدى فَوران تخيُّليّ طافحٍ معيّن، وعمقه، وهذا ما يشبهُ قليلاً أن يصرخَ المرءُ في عتمةِ مغارةٍ لكي يقدِّر أبعادَها، من خلال الصّدى.

ولقد أصبح الوقتُ متأخّراً، بلا شك، بحيث أصبحنا قلّما نبحثُ في الكتابةِ عن شيءٍ آخر سوى التحقّقِ من القدرات، والذي نكافحُ من خلاله، خطوة خطوة، ضدَّ الضّــعف الجســماني (الفيزيولوجي). وفي غضون ذلك، يبدو لي أحياناً أن هناك مــنطقةً ملتبســةً، تمتدُّ بين إفراطِ الدَّفقِ المطلوب تنظيمُه، ونقصانه. ويتشابكُ فيها على نحوٍ معقّد، الاعتيادُ الذي يمكنُ أن يخلقَ حالةَ احتياج، والميلُ الدّفاعيّ لإعطاء بعضِ الصّورِ المختارة الآيلة حتماً إلى الذّبول، لإعطائها شكلاً وثباتاً، والغيظُ من الإبهامِ المتحرّكِ الذي لا شكلَ له، إبهامَ الشّريطِ الدّاخليّ المتتابع. ويحدثُ أن تحدو الكــاتبَ رغــبةٌ إلى "الكتابة" بكلِّ بساطة؛ ويحدثُ أيضاً أن تكون لديه رغبةٌ في إيصالِ شيءٍ ما، بكلِّ نيّة حسنة؛ كإيصالِ ملاحظة، أو إحساس، أو تجربة، يقصدُ إلى تطويــعُ الكلماتِ لها؛ فعلاقاتُ الكاتبِ الملتبسةُ والاختياريّةِ باللّغةِ هي أشبهُ ما

---

[1] *الكــتابة: هي فصل من فصول الكتاب النقدي: "من خلال ما قرأتُ وما كتبتُ"، لجوليان غراك (1910-) الروائي والناقد الفرنسي المعاصر .(م:ز.ع).*

تكون بتلك التي يُقيمُها المرءُ مع خادمةٍ ـ عشيقةٍ، وهي ليست أقلّ منها علاقاتٍ استغلاليةً على نحوٍ مخادع، من أولّها إلى آخرها.

لماذا نأبى التسليمَ بأن الكتابةَ نادراً ما ترتبطُ بتحريضٍ مستقلٍّ ذاتياً تمام الاستقلال؟ فأنت تكتبُ أولاً لأن آخرين قد كتبوا قبلك، ثم لأنك قد سبقَ لكَ أن بدأتَ تكتب. ولعلّ المسألةَ تُطرحُ بصورةٍ واقعيةٍ بالنسبة لأول من ارتأى القيامَ بهذه الممارسة. وهذا ما يعني أن الكتابةَ ليس لها معنى أساساً؛ فالتخلقيّة العفويةِ ذاتُ أهميةٍ كبيرةٍ في هذه القضيّة ؛ فليس ثمة كتاب غير مُندرجين في سلسلةٍ من الكتّاب متواصلة؛ فبعدَ المدرسةِ التي ترصّعُ الكاتبَ المتمرّنَ في هذه السّلسلة، وتجعله ينزلقُ بمطلقِ الحقِ الذي اكتسبَه على سكّة "الإنشاء"، فإن واقعةَ التوقّفِ عن الكتابةِ هي التي تستحقُّ، بالأحرى، أن تثيرَ الاهتمام.

إن التهويلَ في فعلِ الكتابةِ، والذي غدا تلقائياً بالنسبة إلينا، وكأنه طبيعةٌ ثانية، هو من إرثِ القرن التاسعِ عشر. فلم يعرفهُ القرنُ السابع عشر، كما لم يعرفهُ، أقلّ من ذلك، القرنُ الثامن عشر. وكان يمكنُ لمسرحية شاترتون[2] أن تظلَّ غير مفهومةٍ. ولم يستيقظْ أحدٌ قطّ ذات يوم، في ذلك القرن، وهو يقول لنفسه: "سأكون كاتباً"، مثلما يقولُ المرء في نفسه:"سأكونُ كاهناً". إن ضرورةَ التواصلِ التدريجيّةِ والطّبيعية، مترافقةً، في الوقت نفسه، بالتدرُبِ المثيرِ للحماسة، على ما تُبديه اللغةُ من مقاومة، قد سبقت لدى الجميع، وحجبت "علامةَ التفضيلِ"، والتي يطبعُ إعدادُها بدقّةِ مجيءَ الرومانسية؛ فما من قرنٍ قبل القرن التاسعِ عشر قد استخدم قطّ هذا الزّمنَ، زمن المستقبل[3] الغريب اللازم، والذي يجعلُ وحده فعلاً من عملِ القلم لغزاً، وعلى نحوٍ متعسّفٍ، كما يلي: "سوف أكتب".

•

ثمّة لغتان شعريّتان مُتجاورتان في مآسي راسين، غير أن هذا الصَّهرَ الذي يقومُ به للغة المتحذلقة على حرارةٍ عالية، والذي يجعلُها في آنٍ واحد، سلسة، ويخفف من ألوان الخَبَثِ فيها بواسطةِ الأكسدة ـ وهذه خاصيّةٌ مزيدةٌ تجعلُ لغة

---

(2) شاعر إنكليزي (1752-1770)ـ نشر قصائد تحاكي شعر العصر الوسيط، وقد وقع في البؤس، فانتحر بالسّم، وقد ألهمت مأساتهُ الشعراء والمسرحيين، ومنهم ألفرد دوفينيي. (م: ز.ع).

(3) Futur: هو أحد أزمنة اللغة الفرنسية الذي يدلُّ على عملٍ يجري في المستقبل. (م: ز.ع).

الشِّــعرِ في مسرحياته لا تُضاهى ــ هذا الصَّهر لا يجدهُ المرءُ، بأيّةِ درجة، في قصصهِ الحالمة، والملأى بالعجائب، أكان ذلك في "فيدرا"[4]، أو في "أتالي"، وعلى العكــس من ذلك، فإنّ الكلامَ المعادَ (للكليشيهات)، وضروبَ الإسهاب، والمبالغاتِ الغــثّة، والأفكارَ المبتذلةَ المتكلِّفةَ تأتي في الحال لتجمِّدَ الأسلوبَ؛ فكلُّ شيءٍ يغدو زخــرفةً، وزخــرفةً بــاردة: إن الأحــلامَ، والمعجــزاتِ، وآلاتِ بــناء الملاحمِ الــزّائفة[5].التي كان القرنُ السابعُ عشر شديدَ السّخاء بها، هي التي نسيناها تماماً، وحفظت لنا هنات شاعرٍ عبقريّ وحدها نبرتَها المجمّلة، وهذرَها الشّعريّ المبهم، وما تسبّبُه من ضجرٍ لا حدودَ له.

إن هــذه الضّروب من "التأخُّرِ" المحصورِ في مواضعَ معينة، والتي يتكوّنُ فيهــا ثانيــةً، على شكلِ لويحات، عند كاتب مُجدِّد، التصلّبُ السّالفُ الذي كافحه راســين بقلمه، ترتبطُ على الدوامِ تقريباً، بتلك الأجزاءِ من كتاباته التي يكون فيها مرتاحاً إلى أقلِّ حدّ، بتلك الكتابات التي يعالجها ببقيّةٍ من ضعف يواجه به الرّثّة[6] المكرّسة التي أتى ليُلغيها بواسطة نسخة مطابقة. ولحسن الحظّ فإن هذا "التأخّر"، المشــلولَ الذي يقتصرُ، عند راسين، على الأحلام، و"القصص" المفخمة، أي على الضلالاتِ، هو المأساةَ بكاملها، والتي تغدو قصاصاً كتابيًا متكلّفاً من أجل الخلود، وهو الذي سيفرُضها على قلم فولتير النشط، كما سيفرضُها مجدُ العصرِ المشرفِ على نهايته على قلمِ شاتوبريانِ الذي هو على درجةٍ كافيةٍ من الغنى، لحسن الحظ، بحيــث لا يســتطيعُ أن يتخففَ، بعد فوات الأوان، من حمولةِ طنبرٍ من الكتاباتِ المميّزة، من مثل:

"الشهداء"[7] أو "شعبُ الناتشيه"[8]، من خلال تخلُّفٍ في أسلوبِه مُبطَلٍ تقريباً.

ثمة مبررات كثيرة تدعو إلى الاعتقاد بأن الكتّابَ الفرنسيّين غالباً ما ينوعون

---

(4) "فيدرا" و"أتالي"، مسرحيتان لراسين. (م: ز.ع).

(5) حرفيًا الإلياذات، أي الملاحم المقلِّدة لإلياذة هوميروس. (م: ز.ع).

(6) الرّثّة هي الأفكارُ المطروقةُ والمبتذلة، والمكرّرة على نحو مضجر. (م: ز.ع).

(7) مــن أعمال: شاتوبريان، النّاثر الفرنسي الشهير، وأحد الذين مارسوا تأثيراً كبيراً على الحركة الرّومنسية. (م: ز.ع).

(8) مــن أعمال: شاتوبريان، النّاثر الفرنسي الشهير، وأحد الذين مارسوا تأثيراً كبيراً على الحركة الرّومنسية. (م: ز.ع).

أكـثر مـن سـواهم، وعـلى نحـوٍ أكثر إيهاظاً لهم، تحت تلك الأثقالِ الشكليةِ والموروثة.

والأدبُ الفرنسـيّ هـو الأدبُ الوحيدُ الذي لم يشهد أزمةً واحدةً فحسب، بل أزمـتين متعاقبتين لعبادةِ ما عفى عليه الزّمنُ، وهما، عصرُ النهضة، ثم الاتباعية واللّـتان تُسـتمدُ روائعُهما، إلى حدٍّ كبير، من منتصفِ جسم الكتلةِ القابضة، كتلة "القديـم"، على أكبر تقدير، وخلال ما يقرُب من ثلاثةِ قرون، ولسوء حظّنا لم تفقدْ الرّثةُ الأدبيةُ عندنا حقّها في التصدُّر قط.

•

إن مـا يميّـزُ أوّلاً الـنقدُ الأدبيَّ لعصرنا عن نقدِ القرون السّابقة، هو نقطةُ انطلاقة التي لم يجرِ توضيحُها قط، بحيث تبدو، في كلِّ عصر من هذه العصور، أمراً سهلاً، فهذه النقطة، في نظرِ ناقدِ العصورِ الماضية، تُصاغ على النّحو التالي:

"هـذه هـي الصّورةُ والمسوّغات التي ينبغي لفكرٍ مستنيرٍ أن يحكم بها على مؤلّفـات السّيدس." وفي نظرِ ناقدِ العصر الحديث: إن العلومَ الإنسانية ضمانتي، فلْنـا أعـرفُ مسبقاً إذن عن معنى عمل السّيدس، وبنيته أكثر مما يعرفهُ المؤلفُ نفسه عنهما.".

إن أوّل هذيـن الـناقدين يشـكّكُ بقـدرةِ المؤلّفِ على أن يحكمَ على عمله، وثانيهمـا يشكّك بفهمه له. ويكتفي الأوّلُ بأن يُنكرَ على الكاتب وصولَه إلى إدراكٍ سليمٍ للقيم، ويُقصيه الثاني إلى زينةٍ هي مجرّد قطعةٍ من الطّبيعةِ، مُنتجَة، وليستْ مُنتِجة، وإلى إفرازٍ من إفرازاتِ اللغةِ كنتاجٍ طبيعيٍّ للطّبيعة.

•

أما معاجمُ المفردات، فمن المؤكّد أنها تؤدّي بعضَ الخدماتِ للذّاكرةِ الكلاميةِ الـتي تغـدو معاندةً على مرِّ السّنين، ولكنّها خدماتٌ محدودةٌ جداً. إن الكلمةَ التي أبحـثُ عنها، أو التي أرصدُ، على الأصحّ، انبثاقَها بصبرٍ، في المواضعِ المحيطةِ بكـلمةٍ أخرى أستخدمُها كطُعمٍ، تمتّ إلى هذه الكلمة فعلاً، على نحوٍ من الأنحاء. إلاّ أنهـا، في معظم الأحيانِ، تمتُّ إليها من الشّمالِ أكثر مما تمتُّ إليها من الجهةِ الأخـرى[9]، للأسف! فالمعاجمُ المتحفّظةُ لا تعرفُ سوى المزاوجاتِ المشروعة.

[9] أي من جهةٍ غير مؤاتية. وقد ترجمناها بحرفيةٍ لكي لا يكون التصرُّف واسعاً (م: ز.ع).

إن المشابهاتِ الخفيّةَ التي ترشدُ وحدها بحثَ الكاتب، في ضوءِ المفرداتِ الخافت، تقفـزُ فـوقَ حواجزِ المزاوجاتِ الرّسمية، واللّغةُ، في نظره، تهتزّ خصوصاً من خلال الشّبهاتِ الخيانيّة التي تتعرّضُ لها؛ فيا عائلاتِ الكلمات الشّرعيةِ، والمفرطة في تجانسها، إنه يكرهُك!..

إنّ الميزةَ الرّئيسة لقافيةِ القصائد القديمة كانت تتمثّل في أن تُجبر الكاتب، من خلال مقتضياتها الآليّة، على أن يكسرِ حصارَ الدائرةَ الضيّقةَ، دائرةَ الكلمات التي يمكن استبدالُها، وعلى أن يُعيد إلى اللّغةِ ألوانها الجميلة، من خلال فضائل الزّواجِ الخارجي المجرّبة.

•

لابـدَّ للصّـوت من أن يعرفَ كيف يقاومُ المعنى، حتى في النثّر. فلا يكونُ المـرءُ كاتباً إذا لم يكن لديهِ إحساسٌ بأن الصّوتَ يأتي ليُثقل المعنى، وأن الوزنَ الـذي يتمتّعُ به، على هذا النّحو، يمكن أن يجرّه، بصورةٍ مشروعة، عند الحاجة، إلى جولاتٍ فريدةٍ نابذة.

إنّ الكتابةَ حركةٌ، شأنها شأنُ القراءة، وتتصرّفُ الكلمةُ فيها، بناءً على ذلك، وكأنّهـا جسمٌ متحركٌ، مهما تصغر كتلتهُ، لا يمكن أن يُعتبر عديمَ الأهميةِ، ويمكن أن يحولَ الاتجاهَ بصورةٍ ملموسة.

•

"إن الفـنّانين كافّـةً يعرفون هذه اللحظات، لحظاتِ التشوّشِ المباغتِ الذي يسبّبُه التجاورُ، ووجود التمكن عند فنانٍ آخر. ويرجعُ سببُهُ إلى أن كلَّ تمرينٍ فني يشكّلُ تكيّفاً جديداً، وهو، بحدّ ذاتهِ، مفعمٌ بالفنّ، وبالعنصرِ الشخصيّ والفرديّ، في الفن عموماً.

فحـتّى بعـد أن يحرزَ الفنّان نجاحاتٍ وأعمالاً موفّقةً واضحةً للعيان، وحين يُجـري موازنـةً مع الآخرين؛ فهو ينساقُ إلى أن يتساءل: "كيف يمكنُ أن أُطلقَ تسميةً، من غير توقّف، على ما قمتُ بترتيبه، وعلى أعمال المتضلّعين؟"..

إن كلَّ الضيّقِ الذي يعانيه الفنانُ لكي يحدّدَ موقعه، قد أدركه توماس مان في أساسه؛ فالوعيُ الذي يمتلكهُ "للتّوفيق" الذي يقيمُهُ مع الفنّ، وهو تسويةٌ فرديةٌ أبداً، وعـرجاءَ أبـداً، ولا تجـدُ أيّ ضامنٍ لها في "ما يظهرُ عليه" فنّانو الماضي، هذا

الوعـــي يأتي ليحدّدَ تظافُريّاً الشعورَ الحادّ الذي يُحسُّ به الكاتبُ بمواجهةِ نجاحاتِ كاتبٍ آخر ــ إذا كان يتملّكه حقاً أسلوبٌ شخصيّ ــ لأنه لم يجدْ في نفسه قط أقلَّ إمكانيةٍ لتحقيق أعمال من ذلك النمط، وأن يستطيع، على الأكثر، أن "يصنع مثلها". ولكن، ما معنى "أن يصنع مثلها"، في مجالِ الفنّ؟ إن شعورَ العجز الذي يحسّه في أن يحـلَّ محـلَّ الآخـر هو شعورٌ حاسمٌ إلى حدٍّ كبير، وحادٌّ إلى حدٍّ كبير، أما صعودُ التساوي الذي ينتصبُ في ذاتهِ فهو مليءٌ إلى حدٍّ كبير بالمغامرةِ، وليس له مـا يضـمنُهُ إلاّ القليل! إن ما صنعتهُ، وما يعجبُني فيه، أعرفُ بوضوحٍ أنّي غيرُ قـادرٍ على صنعهِ، وثقتي بما أصنعُه محاصرةٌ من كلّ ناحيةٍ بمعجزاتٍ أجنبيةٍ، لا أحِـسُّ فـي داخـلي بوجود أي توجُّه نحوها، وهذه المُعجزاتُ ليس بمقدوري أن أنفذَها، أو القضاءُ عليها، ولا حتى أن أضاهيها فعلاً، إذا كان كلُّ معيارٍ عامّ ينهارُ هنا: إن قربَ الأعمالِ الأخرى تحريضٌ للفنّان لا يخمدُ على المنافسة. وفي الوقتِ ذاته الذي تُعتبرُ فيه نفياً لكل قاعدةٍ مقرَّرة قد تجعلُها هذه المنافسةُ ممكنة.

•

ليـس بوسـعِ أيّ كـاتبٍ أن يأملَ بالمحافظةِ على نوعيّةِ نتاجهِ بكاملها، في التّسـعين مـن عمـره، إذا كان لا يزال يكتب في تلك السّن. أما في الرّسم، فإنّ تيسـيان، وبيكاسّـو ــ وآخرين أيضاً بلا شك ــ يفلحون في ذلك تماماً. وما من كـاتبٍ ينبغ قبل مرحلةِ الفتوّةِ الكاملة على الأقل، أما في الموسيقى، فإن موزار ــ وآخـرين أيضاً بلا شكّ ــ منهم ينبُغون. ولعلّ هذا ما يوجّهنا (أما أنا، فلا يهمّني ذلك)، إلى تعزيز تدرُّج الفنون بالفيزيولوجيا، كما يعلن هيغل ذلك.

وربمـا يُعطـي إثـباتٌ معاكسٌ تاريخيٌ النتيجة نفسها؛ فالأدبُ هو آخرُ من ظهر، من بين الفنون كافة. وذات يوم. سيكون أوّل من يختفي، بلا شكّ.

•

مـامن عـالمٍ، أيّاً كان، من غير مبدأ تنظيمي داخليّ، ومن غير ضربٍ من "رغـبةٍ فـي الوجـودِ المشـترك"، في حالةِ هجوعٍ على الأقل، ومن غيرِ نقطةِ استهرابٍ(10). حتى وإن كانت متباعدةً للغاية، وتتسائل باتّجاهها خطوطُ منظورها. إنّـنا نحـسُّ بذلـك غريزيّاً أكثر مما نستطيعُ البرهنةَ عليه؛ ومن هنا تأتي جاذبيّةُ

(10) *نقطة استهراب: أي نقطةٌ تتلاقى فيها الخطوطُ، وكأنّها هاربة. (م: ز.ع).*

نظـــريّات تيلار دوشاردان، بالنسبة للجمهور العريض، والتي هي مثالٌ جيّدٌ على التّفكير المفعم بالرغباتِ، وهي مذهبُ إشباع، حسب فهم مالرو.

إن "عوالـــم" الفنّ والفنّانين يجري تعرُّفها من حيث، أن لنقطةِ الاستهرابِ فيها حضـــوراً أكثر طغياناً من أيِّ عالمٍ آخر ـــ باستثناء العوالم الدّينية التي تعيِّنُ فيها وحدها أيضاً نقطةِ الاستهراب . إنّ عوالمَ الفنّ هي: عوالمُ وسيطة. وهي جاذبةٌ[11] أقلّ من عالَمِ الصُّوفي، وأكثر جذباً من عالَمِ المتنزِّهِ أو الحالم.

•

السّمّ المفقود

من ليالي الأشقر والسّمراء
لم يبقَ شيءٌ في الغرفة
لا فستانٌ صيفيٌ مخرّم
ولا ربطةُ عنقٍ عاديّة.

وعلى الشُّرفةِ التي يجري فيها
تناولُ الشايَ في ساعاتِ طلوعِ القمر
لم يبقَ أيُّ أثر
ولم تبقَ أيةُ ذكرى

وفي زاويةِ ستارة زرقاءَ مخرّمة
يلتمعُ دبوسٌ مذهّبُ الرأس
مثل حشرةٍ كبيرةٍ نائمة.

فيا نكهةُ السّمّ الصّرف القاسية
إني أتناولك: فكوني محضّرةً لي

[11] الترجمة الحرفية لكلمة aimanté هي: ممغنط، وقد اخترنا المجاز (م: ز.ع).

في ساعاتِ رغباتِ الموت.

إن هذه القصيدةِ (السّونيته)[12] التي نُسِبتَ إلى رامبو، وإلى نوفو، وحتى إلى فيرلين، قد دار الجدلُ عليها طويلاً، وبصورةٍ حادّة، وبقيت النتيجةُ حتى اليوم غيرَ مؤكّـــدة أيضاً. ويرى فيرلين أنها: "أدني مستوى من كلّ ما نعرفه عن رامبو". في الوقــتِ نفســه الذي يؤكدَ فيه أنها قد كُتبت فعلاً بقلمه. أما بروتون، فمن غير أن يبدي رأياً حاسماً بها، فليس يقوّمُها تقويماً عالياً حقاً. ولا يصلُ بي الأمرُ إلى إقامةِ وزنٍ لهـــا عـــلى هذه الدّرجةِ من التدّني. وفي واقع الأمر، فإن هذه السّوينتة التي تتضـّـمنُ موضوعاً معيّناً، والمتباينة إلى حدٍّ كبير، والمطبوعة بعصرٍ أدبيٍّ معيّن إلى درجـــةٍ كـــبيرة، هـــذه المقطوعة شبهُ الحكائية، تحتوي على توجُّه يلازمني، ويصـــعبُ تفسيرُهُ؛ فما أن أستحضرُها بالمصادفة حتى يشقّ عليّ أن أخرجها من ذاكرتي.

إنها، للوهلة الأولى، قصيدة من تأليف نوفو، أو هي، بصورةٍ أقل احتمالاً مع ذلـــك ــ مـــن تـــأليف رامـــبو الذي يعارضُ بها نوفو؛ فالأبياتُ الرابعُ والخامسُ والسّادسُ قد كُتبتْ بقلمِ شخصٍ لم يكن يَربطُه بنوفو أي نوعٍ من القرابة. ومع ذلك، فمن الصّعب أن نتصوّر أن رامبو قد كتب البيتين الأول والرابع اللذين لا يدخلانِ فـــي نطـــاق مفرداته ــ ومن الصّعب كذلك أن نتصوّر أن رامبو يختار موضوعاً ممـــاثلاً، هو موضوعُ "بودليريّ"، حقاً، على الأصح، وذلك بالمعنى المتدنيّ الذي كان يُقدّمُ بهِ بودلير لكي يتذوّقَه الناس من خلال قصيدته: "صحن الزّبدة"..

أما البيتُ الحادي عشر فهو إلى درجةٍ من الرّداءة بحيث يحملُ على التفكير بأنّه محاكاةٌ ساخرة، أو أنّه، على الأصحّ، فجوةٌ في الذاكرة، كان يمكن للناشر أن يسدّها بأيّ شيء فعلاً.

أمـــا البيـــتان الخامس والسّادس اللذان ينزلقان مقطعاً إثر مقطع على التدفّقِ السّريعِ التبدّلِ لأصواتِ "اللاّم"[13]ــ برشاقةٍ راقصة ــ وبسلاسةٍ وغرابةٍ وحميميّةٍ وضبابية فهما رائعان، ويجعلاننا نفكر بشاعرٍ من النّسقِ الأول. والفرضيّةُ الأكثرَ

---

[12] *قصيدة من 14 بيتاً شعرياً (م: ز.ع).*

[13] *صوت [L] الذي يتكرر في البيتين المعنيّين في النصّ الفرنسيّ بالطبع. (م: ز.ع).*

احـــتمالاً، فـــي نهاية المطاف، أن تكون هذه القصيدة من تأليف نوفو، وأن تكون ذاكرةٌ شاردةٌ قد أحدثت فيها ثغرات، فقام ناسخٌ مهملٌ برتقها، في مواضعَ مختلفة؛ فإن لم يكن فيرلين إلاّ ناسخاً فحسب، فهو، في الوقت عينه، محقق صحّتها مع ذلك (وهذا أمرٌ مثيرٌ للجدل).

من الملاحظ في هذين البيتين اللذين يسترعيان انتباهَ القارئ أكثر من غيرهما في هذه السّونيته:

Et sur le balcon où le thé
Se prend aux heures de lune:

(على الشرفة التي يجري فيها
تناول الشاي في ساعات طلوع القمر).

أن الصّــامتَ R (ر) في كلمتي Heures ،Prend يأتي ليتناوب مع L (ل) المهيمـــنة، من غير أن يكون هناك ضياعٌ لأيّة سلاسة؛ بل الأنسيابُ الزّيتيّ للنصّ المشــحّم ــ الــذي يلطفُ هنا ــ وقلّما نصادفُ ذلكُ ــ الصّامتَ القويّ، ويصيبُه بنوعٍ من اللّثغ.

إن هناك، فيما بين عددٍ من الشّعراء الموهوبين بتفوّق ــ وهنا أعني: فيرلين، ورامـــبو، ونوفـــو ــ والذين لم يعيشوا في الشعرِ حياةً مشتركةً فحسب، بل حياةً موحّـــدة تقريباً، والذين تعاونوا في بعضِ القصائد، وفي ألوانٍ من المحاكاة عاليةً فـــي مهارتهـــا، فـــي أغلبِ الأحيان أيضاً، والتي من المحتملَ أن يكون قد ضاعَ معظمُها، إن هناك قدْراً أصغر مشتركاً فيما بينهم من الشعر الذي يتمدّدُ على نحوٍ غيـــر طـــبيعيّ. ويمكنهُ أن يحيل المعنى الأدبي إلى حالة مفخمةٍ، لكي يميّز كلَّ شاعرٍ عن الآخر.

إن قصـــيدةَ "السّـــمّ المفقود" التي يتردّدُ كلُّ واحدٍ أمامها، تبيّنُ لنا حدودَ قدرةِ الـــنّقدِ التّفريقيّة. فإذا ما كان الشعرُ يوماً على وشك أنْ يصنعه الجميع، وليس فردٌ واحد، فلنقبل هنا بالإقرار بعجزنا في أن نقولَ شيئاً.

لقد كتبت ثلاثةُ أرباعِ الشّعرِ الفرنسيِ الأجمل بين الأعوامِ (1845–1885)، وكيـــف نشكُ بذلك؟.. وحتى أنني أتساءَلُ عما إذا كانت النّسبةُ المئويةُ التي قدّمها فاليري متواضعةً بعض الشيء. وخارجَ هذه الحدود ــ وإذا ما وُضِعَ جانباً الشّعرُ

المعاصرُ الذي له مقاربةُ أخرى ــ فما الذي يبقى مما يلازمُ ذاكرتي حقّاً؟ بعضُ أبيــاتِ لفيّون، وبعضُ سونيتات دوبيلّي، وبضعُ قصائد لأبو لينير، وثلاثُ أو أربع مقطوعاتٍ صغيرةٍ لموسيّه (إلى سانت ــ بليز ..... ــ وأغنية باربورين.)..

وهــذا مــا يجعــلُ منتقياتِ الشعرِ الفرنسيّ كافة، والحريصةَ على التوازنِ والتناســق، والمثابرَةَ بانتظامٍ على قسرِ السنوات العقيمة، وجعلها تزهرُ برغم كل شيء مثلما يفرضُ عنوانُها ذلك، هذا ما يجعلُها زهيدةَ القيمةِ إلى حدٍّ كبير، ومفعمةً بالــتدليس: فكم نسلّم بأنّ الشعر لا يعرفُ التواتراتِ المنتظمة للبستنة التي مضت عليها عقودُ كثيرة، بل قرون من غير أن تشهد ربيعها.

تــبقى حالةُ راسين الذي يطرحُ مشكلةً شبهَ محلولةٍ ــ وهي المشكلةُ التي لا يطــرحُها شكســبير إطلاقاً في إنكلترا، أي المشكلةُ التي يرصّعُ الشعرُ النصَّ فيها بالنّجوم، ويملؤهُ بالكواكب والكويكبات التي يمكن عزلُها تماماً، حتى وإن أخضعتها المســرحيةُ لجاذبيّتها المقتدرة، إنها في آنٍ واحد، مشكلةُ شعرٍ "صرف" إلى أعلى الدرجــاتِ، وهــو، فــي الوقتِ نفسه قابلٌ للذوبانِ حتى آخرِ جزءٍ منه في الحدثِ المسرحيّ الذي تأتي لتخدمه. وقد انحنت تحت إلزامِ حالةٍ لا تمَسُّ كماله في شيء. إن شــعر شكســبير يذوبُ في كلِّ لحظة إلى ألحانٍ منغّمةٍ سامية؛ فما من مقطعٍ لــدى راســين يجيــزُ لنفسه أنْ يعلّقَ للحظة واحدةٍ حتّى خطَّ المأساةِ الجليّ. فأين نصنّفهُ؟ (لماذا نصنّفه؟).. مؤلّفُ شعرٍ، هو في آنٍ واحد، نقي من كلِّ شائبة، ومع ذلك، فهو خارجٌ على المألوف إلى حدٍّ لا يوصَف.

•

مــا مــن بيتٍ شعريّ ثقيل بقدر بيت بودلير الشّعري: إنّه ثقيلٌ كثقلِ الوزنِ الــنّوعي للثمرةِ النّاضجة التي وصلت إلى الحدّ الذي تنفصلُ فيه عن الغصنِ الذي تحــنيه. ومثلما يتحولُ النّسغ إلى عصارةٍ ساكنةٍ في الثمرةِ التي تتجمّعُ فيها، فهو قــادرٌ ــ وهو الوحيدُ من نوعهِ بلا شكٍّ ــ على تحويلِ الدّمِ الأسود لوجودٍ معين إلى كتلةٍ مستقرةٍ ذات طعم متماسك، وصالحٍ للأكل.

إنّهــا أبيــاتٌ تنوءُ باستمرار تحت ثقلِ الذّكريات، وألوانِ الضّجرِ والأحزان، واللّذائذِ المستذكَرَة. وهذا الثقلُ هو ثقلُ تجربةٍ متراكمةٍ؛ فيُقال أحياناً: إنه لا يجمعُ فيها بصورةٍ طبيعيّةٍ ثقله الشخصيّ فحسب، بل المكتسب المتحرّر من الوهم للجنس الإنسانيّ برمّته:

فأي كاتب آخر يمكنه أن يكتب، كما هي الحال عنده، ومن غير تهكُم:

"عندي من الذكريات أكثر مما لو كان عمري ألفَ عام."..

إن أبياتَــه الشّعريةَ هي التي تدعو أكثر من سواها من الأبيات كافّة إلى أن يتــلوها المرءُ في نفسه بعيونٍ مغمضة، وكأنها متركّزة على تفجُّرِ تذوُّقيِّ "هيئته" الــتي لا نظيــرَ لهــا تجعلُ المرءَ يحلمُ بالجوهر، بالإكسير (خلاصة الحياة). إنها ثقيــلةٌ، وكأنّها عمياء أيضاً. إن هذه الكثافة (التي لا علاقة لها بالضّغطِ المالارميِّ المقصــود، إلى حــدٍّ كبير) لها معادلٌ معاكسٌ سلبيٌّ؛ فلا شيء عند بودلير يجعلنا نفكّــرُ بالتحــليقِ، والطّيــران اللذين لا يمتلك بودلير كفاءةً لهما (فلنلاحظ ضعفَ مقطوعــة من مثل: "رفعة"، حين يخاطرُ بودلير في أن يكون أثيريّاً!)، إنها أبياتٌ متماســكةٌ ومشــبعةٌ، وجوهريةٌ، بصورةٍ تتعدّى الممكن. وهي، بالإجمال، المادّة الأكثر اكتظاظاً بالمعنى، والممتلئة أكثر منْ غيرها، في الشعر الفرنسي برمّته.

•

ثمــة فكرةٌ حصيفة في عنوان "الذّكريات الداخلية" لمورياك؛ ففي حياةٍ يجري استعراضُــها بصورةٍ معكوسة؛ في زمن نهايتها، عن طريقِ الذّكريات، لا تستحقّ أن تــبقى، ولــم تعدْ تبقى، ومن غير اهتمامٍ بالتّوازنِ، أو بالاستمرار الزّمني، إلاّ الأغصـــانُ التي لا يزالُ يصعدُ فيها النّسغُ الداخليُّ وحدها، ولابدّ للمرءِ أن يتخلّى عمــداً عن كلّ ما يشكّلُ "إطارَ حياةٍ معينة"، والذي هو عكّازُ كاتب السّيرة، والذي يصــلحُ لجعلــه يعرجُ على نحوٍ مؤكّد. أما أن يصنعَ المرءُ من هذا الإطار عقبَ ســيرةٍ معيّــنة، فمعناهُ أن يخلطَ بين السّلك الحديديِّ وغصنِ التّعريشة الذي يلتفّ حوله. ولكنّه لا يستمدُّ منه شيئاً، وهو يجهلهُ جهلاً تامّاً. ولابدّ للمرءِ من أن يشذّبَ مــا لم يكن ــ فيما بينه وبين العالم ــ ساعاتِ إصغاء عميق، ووصل كامل، وأن يــتّخذ مــبدأ لانتقاءٍ لا يرحم، وهو العنوانُ الجميل لسينغريا ــ "حطَب جاف ــ حطبٌ أخضر.

إن مرونةَ القلم، وغياب الانعطاف لدى المصنِّف المتعدِّد الحقول والموهوبِ بالفطرة، تجعل منه الضحية الموصوفة للأشكال الأدبية البالية، لأنها هي الاستثمار المفضّل "للأوائل في الرّياضة". وهكذا، فالنّشطاءُ الأدبيّون الشّبان الوحيدون الذين يكتبون في زمنهم هم: فولتير الذي يكتبُ ملحمة هنري (الهنرياد) ومآسيه، وكوكتو

الذي يكتبُ قصائده الإسكندرية[14]، ومسرحياته الشعرية من أجلِ مسرحِ الكوميدي فرانسيز كما يكتب جاديّاته[15].

•

في البدءِ كانت الكلمةُ... هذا مؤكَّد، غير أنَّهُ، منذ أولى الكلماتِ المنطوقة، لم تعدْ الكلمةُ وحيدةً. فقد وُلد "المعنى" ــ ولا يمكنُ لشيءٍ أن يمنعَه من أن يولد ــ ما أن تصــطفَ كلماتٌ معيّنة، أيّاً كانت ــ أماَ المعنى، وغالباً ما ننسى ذلك أكثر من الــلازم، فهــو، فــي آنٍ واحدٍ "الدَّلالة" و"الاتجاه" الذي لا يرتدّ: إنِ المعنى شعاعٌ موجّــهٌ؛ ومــا أن تتحركَ آلياتُ اللّغة، حتى تخلقَ في الفكر مباشرةً تياراً مستقراً يــتحرّرُ في الحال منِ مستقرئه. وهذا التيارُ المستقرأ يكونِ مشروعاً سلفاً: وحين يُطــلَقُ الفكــرُ (وكلُ كاتبِ حسن النية، كما أظنّ، يعترفُ بهذه الحركة التي هي ديــناميّةُ الكــتابةِ نفسها). فإن القوةَ الحيّةَ التي يتمُ إيقاظُها على هذا النحو تصطدمُ بــالكلام، وتســتخدمُه، بصورةٍ موازيةٍ، وتقوم بالتأليف معه، ولكنها لم تعدْ تخصُّه بكاملها، فوداعاً لقابلية التحول، ووداعاً للبراءة!...

•

إن الميــلَ شبهَ الجسدي الذي يحملُهُ كاتبٌ ما نحو الكلمات (وإلاَ فهو لا يكاد يكــونُ كاتــباً)، ونحو جسامتها أو قدرتها، ونحو ثقلِ الثمارِ اليانعةِ التي تسقطُ من الشــجرة. واحــدةً فواحدة، أو على العكس، نحو ميزتها في أن تُغيّر "غيابَها إلى بهجة". وأن تتلاشى بمقدار لصالح مسارها الموسّع وحده، فيحدث أن يتحول هذا الميل تدريجيّاً من غير أن ينكر ذاته على مدى حياةٍ معينة.

حيــن بــدأتُ الكتابةَ، كان الارتجاجُ الهزّازُ، ورميةُ القوس على المخيّلة هي الأمــور الــتي أتوخاها أولاً، وبصورة خاصة، وفيما بعد، فيما بعد بوقت طويل، غالــباً مــا آثرتُ العُصارةَ اللّذيذةَ لتلك الكلمات المرصوصة، والغنيّة بالأصواتِ البســنيّة[16] أو الاحــتكاكيّة[17] والتي تتلقّفُها الأذنُ واحداً فواحداً، كما يتلقّفُ الكلبُ

---

[14] *القصــائد الإسكندرية: مبنية على الوزن الإسكندري المؤلف من اثني عشر تقطيعاً فرنسياً (م: ز.ع).*

[15] *مسرحيات هزلية وشعبية كانت تُعرضَ في الجادّات (م: ز.ع).*

[16] *السّنيّة: هي الأصوات التي تُلفظ بمشاركة الأسنان من مثل (د.ت: D.T): (م: ز.ع).*

قطـعَ اللَّحمةِ النّيئة، وهذه إلى حدٍّ ما، إذا شئنا، هي الطّريق من الكلمة ــ المناخ إلى الكـلمةِ ــ الغـذاء، والتي يمكن أن تقودُ نثرَ مناطقِ "سقوط بيت أو شر"، إلى مناطق "معرفة الشّرق".

•

لقـد حـدثَ لي أحياناً، وفيما كنتُ أكتبُ كتاباً، أن آخذ على نفسي ــ وهذا مـنعكسٌ من منعكسات البخل ــ أنني كنتُ قد أفصحتُ في الحديث عن فكرة كنت قـد ضمّنتُها الكتاب، فضايقني هذا الأمرُ بعد ذلك؛ إذ أصابَ غريزةَ التملّكُ لديّ، حيـن خطر لي أنني قد عمّمتُ تلك الفكرةُ مبكّراً. وفي حقيقةِ الأمر، أن ضروباً مـن الإفشاء مماثلةً لا تتضمّنُ أيةَ مخاطرة: فإذا كانت الفكرةُ لصيقةً بالكتابِ حقّاً، وانفصـلت عـنهُ، فلسوف تظلُّ غيرَ قابلةٍ للاستعمال، وحتى غيرَ مرئيّة، وليست قادرةً بطبيعتها على أن تدخل في التأليف، في موضعٍ آخر. وإذا لم تكن إلاّ عملته النحاسية فلا ضيرَ من أن تمضي لمساندة المحتاجين.

•

غالباً جدّاً مايكونُ مؤلّفٌ أدبيٌّ معيّن تصفيفاً لمقاطعَ تستندُ إلى تجربةٍ واقعيّة، ولمقاطعَ تعتمدُ على التّطابقِ مع تقلباتِ اللّغة، وتسريداً ضمنياً في نسيجٍ متواصل، ومـربوطاً على نحوٍ جيّد ــ من مثلِ تلك الأغطيةِ المصنوعةِ من قصاصات من الصُّوفِ المتعدّدِ الألوانِ ــ من غير أن يجدَ القارئ فيه شيئاً ليقالَ من جديد، ومن غير أن يجدَ حتّى أن يلاحظ هذه التغيُّرات المستمرّةَ في المرجعيّات.

•

في كتابةٍ حسيّة معينة، كما هي، من حيثُ المبدأ، حالُ كتابةِ فنّانٍ معيّن، يبدو لـي أنّه لابدّ له منَ أن يمرّرَ شيئاً من أحوالِ الجسدِ لديه، وتقلّباتِ مزاجه. وكذلك الأمـر أيضاً، بالنسبة لشاعرٍ من مثلِ كلوديل الذي يمتلك رؤيةً تقليديةً عن العالم، ولغـةً طقسـيةً لكي يرتّل هذه الرّؤية؛ غير أنّه يبدو لي أمراً فريداً دوماً أن يكون كـاتبٌ مثل مونتيرلان. امتدّت مسيرتُهُ الأدبيّة على مدى خمسين سنة، كما تشكّلت لغتهُ، وترسّخت منذ كتابه الأوّل، ولا يتكلّم إلاّ على أحكامه، ومسرّاته، وإزعاجاته،

(17) الاحـتكاكية: هـي الأصـوات الـتي تُـلفَظُ بمرافقة احتكاك مع الهواء المزفور من مثل: (V.F.S.Z.CH.J). (م: ز.ع).

وعلى ضروب غمّه، وحالات مزاجه، أن يكون باستطاعته أن يستخدمَ بالضبطِ الوسيلةَ ذاتَها دوماً لكي يترجمَ اندفاعاتِ الشباب العابرةَ الطنّانة، وتوازنَ العمرِ الناضجِ، ومشاكسة الشيخوخة.

*

الكاتبُ: هو شخصٌ يظنُّ أن لديه إحساساً بوجود شيء معيّن يلتمسُ، على فترات، أن يكتسبَ نوعاً من الوجود الذي تمنحُهُ اللغةُ، والجمهورُ هو الذي يتحققُ من هذا النوع من الوجود تحققاً مزاجياً، ومتقطّعاً، وموثوقاً إلى حدٍّ قليل، والمؤلفُ هو الضّامنُ الوحيدُ والموثوقُ لهذا الوجود. إن الجمهورَ شبكةٌ يمكن اختصارُ تأثيرِها من غير أن يُلغى شيءٌ جوهريٌّ من الظاهرةِ الأدبيّة: إن المصباحَ ـ الشاهدَ الذي يضيءُ في دماغِ المؤلف ضروريٌّ وكاف. والتيارُ الذي يمرّ في سلكِ القلم لا "يذهبُ" باتجاه أحد. ولابدَّ من الانتهاء، للمرّة الأخيرة، من تلك الصُورةِ المضلّة، صورةِ "القرّاء الأعزّاء"، المنتصبين على أفقِ النساخة، والكاتبُ، شأنَ الجمهور الذي ينتصبُ على أفقِ خطيب شعبي، يصبُّ في كأسه الشرابَ الزّاخرَ بالنشوة. إن الأدبَ يذهبُ من الأنا المشوّشةِ والمحتبسةِ إلى الأنا المطّلعة، بواسطة الكلماتِ، ولا شيءَ أكثر: ولا يجري قبولُ الجمهور في فعل الرّضى الذاتي، إلاّ على أساس أنه مخالس، ومقابل نقودٍ عموماً ـ وهذا هو الجانبُ القليلُ الجاذبية في هذه المسألة، وأنا أُسلّم بذلك.

*

كم هو صعبٌ ـ وكم هو مثيرٌ للاهتمام ربّما ـ حين ندرسُ كاتباً معيّناً، ألا نكشفَ التأثيرات المعترف بها، و"الوسطاء العظام" الذين ينتسبُ إليهم، أو الذين ننسبُهُ إليهم فيما بعد. غير أن الخليطَ المعهودَ لقراءاته في مرحلةِ الشباب، والتراكمات التي اغتذت بها يوماً بيوم، بصورةٍ مختلطة، وسعادةً غامرة، فتوّةً أدبيّةً متعطّشة: أولى أيام باريس، في دوريّاتها اليوميّة، ومجلاّتها المبطلة، ومؤلفيها المدفونين، والذين كان الذوقُ السائدُ، ومسرحياتُ الجادّات، والجرائدُ اللاهبة الباريسيّة، والكرّاسات التي تسلّم من "مخزن العائلات" الذي هو رسائلُ هجائيةَ قد أُهملت لفترةٍ طويلة، إن الكاتبَ الوحيدَ من كتّاب الماضي الذي يقولُ لنا حول هذا الموضوعِ شيئاً فيُخالفُ القاعدةَ مخالفةً كبيرة، هوستندال (في حقيقة الأمر، ما يقولُهُ خصوصاً على ألوان الموسيقى التي يغتذي بها.)، إن الجوعَ

المرضـيُّ إلى القراءةَ الذي يميّزُ اليافعَ، أو الطّالبَ الذي سيشرعُ في الكتابةِ، وهو الجـوعُ الشبيهُ بجوعِ دودةِ الحرير، قبل أن تكونُ خادرة، يصل إلى درجةٍ تصبحُ فيها الكميّةُ راجحةً بالضّرورةِ على النّوعيّة؛ فبقدر ما تكونُ شهيّتهُ قاهرة، بقدر ما يصـبحُ الانحـراف ضـعيفاً، بالنسبة لذوقه، بين ألوان الغذاء المنتقاة حقاً، وتلك الألوان التي سوف يزدريها، بعد قليل بكلّ صفاءِ ذهن. إن ثمّةَ لحظة، بالنسبة لمن هـو مؤهّلٌ للكتابة، وهي لحظةٌ حاسمةٌ في تكوينه، حيث يقرأ كلَّ شيء، أو تقريباً كـلّ شيء، وهو يقرأ أوّلاً ما يقعُ تحت يده، وما "يتحدّثُ عنه" الناسُ، وما لا تزال تفـوحُ مـنه رائحــةُ الحبر الرّطبِ، وهو ما يحدثُ لديه التأثيرَ نفسَهُ الذي يُحدثُهُ البارودُ عند المحارب.

إن العيـنَ النّهمة، التي تلتصقُ بالصّفحةِ المطبوعةِ حديثاً، لا تبرزُ إطلاقاً، فـي الثامـنة عشرة، أو في العشرين من العمر، مشهداً أدبيّاً منظوريّاً، بمستوياته الأولى والثانية، وصوره الضّبابية[18] القصيّة، بل برقشةً متنافرة، ومسطّحاً مكدّساً بألوانٍ متصادمةٍ وعنيفة، تسترعي كلُّها شبكيةً جديدةً تماماً.

فهـل يتبخّرُ، بالنسبة للكاتب، هذا الخليطُ الذي تخبّطَ فيه، من غير أن يتركَ أثـراً؟ هـذا أمرٌ غير مؤكّد، لأنه، في هذه اللحظة، لحظة فيضان المياه الرّبيعيةُ، والميـاهِ المختـلطة، إنّما حاولَ أيضاً، وبدأ يكتبُ فيها قليلاً أو كثيراً. إن عاداتِ العصـرِ المسـتهجنة التي عانى بسذاجة من عدواها، من غير أن يقاومها، سوف تتركُ بصمةً على طريقته في الكتابة، فيُعيدُ تشكيلَها باستمرار، ويجعلُها غالباً أكثر نـبلاً، فيُـنقذُها، إذا كانَ ذا عبقرية: إن بروست الذي نشتبهُ، من بين كلِّ الكتّاب ربمـا، بأنّه قد قرأ له في حداثته أشياءَ متدنّيةً أكثرَ مما قرأ له أشياءَ جيدةً بكثير، مفعـمٌ بتلك الألوانِ من الاقتداءات. إن قراءاتٍ كهذه تندمجُ بعمقٍ في آلياتِ القلم المبتدئة، ربما تكون، قياساً إلى طريقةِ الكتابة شبيهةً بانطباعات الطّفولة قياساً إلى اللّونِ، ولتألّقِ الحساسيّة، إنها قراءاتٌ غير منتقاة، ومبتذلة غالباً، ويجري تناولُها مجـدّداً باسـتمرار، ويـرفعُ من شأنها التمكّنُ الذي يُكتَسَبُ من القدرات اللّغوية، والشّـبيهُ بـألوان عـدم الترابط البعيد في مرحلة الطّفولة التي تتسبّبُ بها كيمياءُ الذّكـريات الماهـرة. وهناك لغزُ التّواصل، لغزُ خفوتِ الأدبِ وظهورهِ على نحوٍ

---

[18] تـرجمة لكـلمة: FONDU، ومعـناها الأصلي: ظهورُ الصورة، أو تلاشيها تدريجياً في فن التصوير السّينمائي، ومعناها الأضيق: ضبابيّ. (م: ز.ع).

غـريب، والـذي لعلّهُ يتّضحُ جزئياً ههنا: من خلال حقيقةٍ مفادُها أن الكاتبَ الذي يـتكوَّنُ يغـتذي عـلى الدَّوام، وعلى نحوٍ لا انفصالَ فيه، وبصورةٍ لا مفرَّ منها، بالـتّجديدِ الصّرف الذي يُصيبُهُ برأسِ حربتِه. كما يغتذي بما يكتبُ، وينشرُ حولهُ، حسب ذوقِ الفترةِ المعيّنةِ في آنٍ واحدٍ: أي بالتّواصلِ الذي يتمُّ الإبقاءُ عليه مع ما قبل الأمس.

أتذكّرُ أنَّ هذه الفكرةُ قد أتتني، حين أعارني أندريه بروتون الذي نعرفُ على نحـوٍ كـافٍ ميـلَهُ القليلَ إلى الرّواياتِ، من حيثُ المبدأ، حيث أعارني ذات يوم روايـاتٍ لجـان لومبار، ونصحني بقراءتها، وأعترف بأن اسم جان لومبار، كان مجهـولاً لـديّ: إنهـا رواياتٌ تشبه روايةِ كووفاديس[19]، ولكنها بيزنطيّةُ الذّوقِ والعصـرِ، وقد جعلتني هذه الرواياتُ فجأةً أقدّرُ المكانَ الذي كان يمكن أن يشغلهُ، في قراءاته الأولى، طابورٌ كاملٌ لا دمَ فيهِ من التّيار الرمزيّ، وكان قد تخطّاهُ منذ زمن بعيد، ولكنه لم يُلغهِ إلغاءً تاماً. ومع ذلك، فكان قد احتفظَ بهذه الرّوايات لديه.

"لو كنتَ تعلمُ ما الذي أرميه، لأعجبكَ ما أحتفظُ به.". (فاليري).

كلاّ - إن تباهياً كهذا بالأشياءِ التي تُسقطُها قد يقودني فقط إلى الاشتباه بأن كلَّ عمـلٍ مـتقنٍ، في النّهايةِ، يجعلُكَ تفكّر أولاً بما هو رديء، وهذا حقاً ما أشتبهُ به أحياناً.

•

أظـنُّ أنَّ شأني شأنُ أهلِ الأدب كافّة؛ فهم لا يُعيدونَ قراءةَ أعمالهم قطّ حين تُنشَـرُ، فلا شيءَ، في النتيجةِ، أكثرَ إثارةً لخيبةِ الأملِ، أو أثقلَ وطأةً من أن ينظرَ المـرءُ إلى الجمـلِ التي صنعها، بعد مرورِ سنواتٍ عليها. إنها تصفو، إذا صحّ القـول، وترسـبُ فـي قعرِ الكتاب. ففي معظم الأحيانِ، لا تكون المجلّداتُ على صـورةِ الخمـورِ التي تجودُ حين تعتق؛ فما إن تتجردَ فصولُ الكتاب من جرّاء العمر، حتى تفسد، وتذبلُ باقتُها (ويسمان، مقدمة روايته: بالمقلوب ــ التي كتبها بعد مضيّ عشرين عاماً على الرّواية).

---

[19] كـوو فـاديس؟ Quo Vadis: إلى أيـن تذهب؟ عنوان رواية وفيلم سينمائي لستيينكيفتش (1895) وتـدور أحداث هذه الرواية على الفترات الأولى من اضطهاد المسيحية في روما (م: ز.ع).

هيهات أن يستنفد المقطعُ كلَّ فرادةِ نظرةِ الكاتب، في كتبهِ الأولى، بعد أن تكونَ قـد مرَّت سنواتٌ طويلةٌ عليها؛ ففوق حركةِ الذوقِ في عصرهِ، والتي يتضامنُ معها قـليلاً أو كـثيراً، والتي تبعدُهُ عنهم، تتوضَّعُ الحساسيةُ الطبيعيةُ التي تظهرُ في سنِّ النضـج (أو فـي سنٍ متقدِّمة)، ضدَّ "صورة الفنان حين يكون جروا"، وضدَّ أزمةِ الأصالةِ في مرحلةِ الصِّبا. إن عنفَ الاندفاعِ الجديد والـIMPETUS[20] الذي يتكلَّم كلوديل عليه، والذي كان يحرِّك كُتُبَهُ الأولى، والذي لا يزالُ يستشعرُهُ القارئ الطَّاهر أحياناً، وكأنَّه ثقلُ يدٍ على الكتف، لم تعد تعني له شيئاً.

لقد تلاشى ذلك كلُّهُ مثل اندفاعِ الحبِّ. فلم يبقَ، بالنسبة إليهِ، شيءٌ إيجابيٌّ إلاَّ شيخوخةُ الشكل. إن كافةَ مراحلِ عدمِ النضجِ الشخصيِّ التي جرى تخطيُها، والتي تشـوّهُها ذكـراها عند الآخرين بشكلٍ ملفق، وتجملُها، وقد تلاشت، بالنسبة إليه، واحدةً بعد الأخرى، وكأنَّها بلَّوراتٌ صلبةٌ، ذاتُ حوافٍ قاطعة. لقد أُعطيَ لهُ وحده أن يصـطدم فعلاً بما كان عليه، إذا ما أعادَ قراءةَ ما كتبَ. ولقد اقتطعَ من المادّةِ المـتجدّدة باستمرار، والتي تصنعُ نسيجَ حياةٍ معينة، والتي يمثّلُ التعطيلُ والنّسيانُ قانونَهـا الطّبيعيَّ، الحسن التأثيرِ، كما هو، بالنسبةِ لكلِّ كائن، ومن سنةٍ لأخرى، لقد اقتَطَعَ عيّناتٍ وحافظ عليها.

•

"تكهةُ سُمٍّ صرفٍ قاسيةٍ.".. (من قصيدة: سمّ مفقود، أيضاً).

إن الـنكهةَ، وليـس السّم، هي التي تجعلُ هذا المُسنَدَ غيرَ المتوقّع شرعيّاً (تُشرعِنُهُ). والصّفة: "مصفّى"[21] التي غالباً ما تُربَطُ بفكرةِ السُّمِ والتي تتلاءَمُ مع فكـرةِ "النكهة" هي التي تؤمّنُ التّناوبَ الخفيَّ الذي يُتيحُ نقلَ النّعتِ من اسمٍ لآخر. وهـذا، فـي الشِّـعرِ، وفي النثرِ، الذي ينزعُ إلى الشعر، مثالٌ جيدٌ على أن كلَّ المفردات التي أُزيلَ عنها الحصارُ، تشكّلُ سلسلةً متينةً ومتلاحمة، تنتقلُ القيمُ على مداها، وتتبدّل، وتعارضُ مابين حواملِها، حسب منظومةٍ جدُّ منفتحة، وحسب تبادُلٍ حرّ. إن ذلك، في نظرِ المفسِّرين، هو الاستغناءُ الذي يجري ــ بوقاحةٍ ــ عن كلِّ

---

[20] أي: الاندفاع العاصف (باللاتينية في النص). (م: ز.ع).

[21] هــي ترجمة لكلمة: *Subtil*، ومعناها الحقيقي: دقيق أو ناعم أو حاذق أو ماهر، وتُستخدم هنا مَجازاً للدّلالة على صفة النقاء للسّمّ. (م: ز.ع).

حرفية. إن كلَّ مفردةٍ تنعطفُ وتتحولُ، وتجعلُ أحدَ وجوهه يلتمعُ تحت إنارة أولئك الذيــن يــتابعونها، وتعكسُهم واحداً تلو الآخر، مثلما يعكسُ الحجرُ الكريمُ وميضاً خارجــه. ويمكــن للكلمةِ الأخيرةِ في الجملةِ نفسها أن تأتي أيضاً لتمارسَ تأثيراً ارتجاعيّــاً على الكلمةِ الأولى، ويعيننا بيتُ الشّعرِ في "السّمّ المفقود"، على أن نفهمَ أن قدرةَ جملةٍ ما لا تتضحُ، في أغلب الأحيان، إلاّ حين نردُّ إليها محفّزاتها، (وهنا الصّفة: مصفّي، على سبيل المثال)، الغائبة عن النصّ، وإنما المحوّمة في خلفيّته، والماثــلة وكأنهــا لا شعوري اللّغوي ـ وهذه المحفّزات هي التي أتاحت وحدها تفاعلاتِ الجملةِ المركّبةِ، من خلال قربها الخفيّ منها.

•

لقــد زالــت النــبوءةُ عــن السّاحةِ الأدبية، وحتى نظيرة الأدبية، منذ عهد نوســترادامونس. فهــي تغوصُ باتجاهِ القوافي البلهاء، والإيقاعات السّاذجة، التي يتكــلم عليها رامبو في قصيدته: فصلٌ في الجحيم. وللحظةٍ من الزّمن، فإن نبرتَها تــبرزُ منها، مجدّداً، أوهاماً، في بعض القصائد ـ وياله من بروزٍ مثيرٍ للإعجاب ـ أمّا مالارميه، فكان يمتلك من أجلِ أبياتٍ مذهّبةٍ من ذلك النوع، كان يمتلك أداةً لا مثيلَ لها، بتأثيرها الحاسم، وارتفاعِ نبرتها، وقسوتها الباطنية، وحسّ النّطق بها، وأحياناً، يأسفُ المرءُ من أنه لم يشعرْ بأنه مستبصرٌ تماماً، ويمكن لبيتٍ من مثل:

جذوةُ المجدِ، والدّمُ المزبدُ، والذّهبُ والعاصفة.

أن يكــون لنوســترادامونس، لو توفرٌ له الإلهامُ أحياناً.. وأيّةُ خسارةٍ في أنّ القصــائدَ المالارميّــة، بــدلاً مــن الأحاجي المتكلّفة، والهزيلةِ إلى حدٍّ كافٍ في عقلانيّــتها، والتي بلغ بها الضّعفُ أن تدَعَ موضوعاتها تستحيلُ إليها في معوّجاتِ الباحــثين المزيلةِ لطابعها الشّعري، أن هذه القصائدَ لم تخترْ أن تطلّ على "ألوانِ الانخطــافِ السّــوداء، والمبعثرةِ باتجاه المستقبل" ـ والتي لا يمكنُ التحققَ منها على نحوٍ رائع، ولا يمكنُ تحويلُها بصورةٍ نهائية.

يبقى، بالتأكيد، رامبو الذي يرتعشُ في شخصه مجدّداً كلُّ عظماء الشّعر غير المــرغوب فيهــم، بكــل اقتدار، على مدى القرون الماضيّة، غير أن مشكلاته، ومآزقه، واندفاعاته، وضروبِ ندمه، وإماتاته هي التي تُحدثُ في قصيدته "فصلُ هذا التشوّشَ القياميَّ، ولكي تطلَّ "أناهُ" بصورةٍ تامّةٍ على عالمِ العرافة؛ فهو لايقبل بعد أن تصبحَ "أنا أخرى" على نحوٍ كافٍ.

إن ثمةَ صعوبةً في وضعِ حدودٍ للأدبِ (وهي تتبدّى مجدّداً، في هذه الأزمنة، من خلال المجادلاتِ الدائرةِ على مشروعيةِ أن نضمّنه العلومَ الإنسانية). إن ميدانَهُ يشبه، على الأصحّ، بقعةً مضيئةً، وقد أُنيرتْ إنارةً قويّةً في مركزها (هي الشعر). وهي تتدرّجُ قليلاً قليلاً على حوافها، وصولاً إلى العتمة التامة. الأمر نفسه كما لو أننا نعتبرُ رسّاماً أيّ إنسانٍ يستلهمُ لعبةَ الخطوط والألوان وحسب. (وليس الرغبةَ في أن يصوّرَ شجرةً، ومَشهداً شعبيّاً، أو حلماً)، ونعتبر أديباً فقط ذلك الذي يستلهمُ استخدامَ اللغةِ قليلاً أو كثيراً. ولكن ربما أن نصيبَ الإلهامِ الصّادرِ عن اللّغةِ يسلمُ، فــي مؤلَّفٍ معين، بكافةِ النسب من 1% إلى 99% (فالأدبُ المطلقُ يظلُّ غيرَ ممكــنٍ كالأدب الصّرف) فإن حدود الأدبِ تنحلُّ في تدرُّجٍ ضبابيّ يتعذّرُ الإمساكُ به.

إنّ السّوريالية، حين أعادت اعتبارَ "الذّات" في الأدب، على نحوٍ متعسّف، قد شكّكت مجدّداً، في مجالِ الرّسمِ، بمعاييرِ من النّوع نفسه. وهي المعاييرُ التي كانت في طريقها لأن تفرضَ نفسها على نحوٍ مطلقٍ حوالي العام 1920، إن جزءاً كبيراً مــن رسّامي السّوريالية يقفون، من وجهةِ نظر "الرّسم الصّرف" في قطاعِ التدرُّجِ اللّوني، بعيداً جدّاً عن النّواةِ المضيئة المركزية: إن رسّاماً من مثل ماغريت يقف على تخومِ مجالِ الرّسمِ حصراً. وهذا ما لا يُنقِصُ شيئاً من قيمةِ إبداعاته. باستثناء أن الرّيشــة، في لوحاته التي تشغلُ "الفكرةُ" والفكاهة فيها المساحةَ كلّها تقريباً، أن الرّيشــةَ تتناولُ مجدّداً الدّورَ الذي يمكنُ أن يؤولَ في كتابةٍ معينةٍ إلى لغة الإعلام وحدها.

*

إن ما يظلُّ غريباً على ناقدٍ ما، في أغلبِ الأحيان، مع أنّه جدُّ حاضرٍ بالنسبة للمؤلّف على الدّوام تقريباً، إنما هو: مفهومُ الطّاقةِ الحيويةِ المصروفةِ". والمتضمَّنةِ في عملٍ ما، وتقويمُ هذا العمل.

□□□

دراسات الأدب المقارن في الجامعة

■ تأليف: هنري غيفورد ■
ترجمة: د.فؤاد عبد المطلب

كيف يمكن للحس المقارن أن يربى وأن يوضع قيد الاستخدام في الدراسة المنتظمة للأدب في الجامعة؟

في البداية هناك القليل مما يجب قوله حول طبيعة الثقافة الأدبية ومجالها. ومن المفيد أن نتذكر ما كان يعنيه فيكو في كتابه "العلم الجديد" بمصطلح "فقه اللغة" –أي "دراسة كل ما يعتمد على الإرادة الإنسانية": اللغات والآداب والتاريخ والعادات الإنسانية. كل هذا غاية فقه اللغة كما فهمه الدارسون الألمان، ويوجد هناك علامات ودلائل على أن وجهة نظر مشابهة تعود اليوم. إن دراسة الأدب تتوضع ضمن محيط من الفلسفة والتاريخ على نحو متزايد. فقد كان من الصعب دائماً أن نضع حدوداً دقيقة حول هذا الموضوع، وخصوصاً أن حقولاً معرفية أخرى تلقي أكثر فأكثر بظلالها عبر الدراسات الأدبية. ولشرح أعمال الماضي العظيمة أو الأعمال المعاصرة من أجل هذه المسألة فإن ذلك يتطلب معرفة كبيرة متعددة الجوانب. وكل المقررات التي تُدرس في كلية الآداب لابد أنها تستفيد من علوم أخرى في وقت ما. ولابد للناقد المثالي أن يعرف أين يبحث عن التنوير في علم اللاهوت، والنظرية السياسية، والكيمياء، وعلم نفس الأعماق، وتاريخ العمارة، والفنون المرئية، والفلسفة، وعلم الجمال، والفن الشعبي وتاريخ التراث الشفوي، وعلم الطباعة. ولا توجد حدود لهذه الدراسة، وثمة طرائق جديدة تزودنا بإضاءات حول الموضوع تكتشف على نحو مستمر.

علـى كـل حال سيفيدنا هنا تحديد الرؤية واعتبار دراسة الأدب في المقام الأول حقـلاً معرفياً قائماً في حد ذاته، ويمكن أن تضيف الاهتمامات الأخرى إليه شيئاً ما، ولكن دون أن تتجاوزه إلى حد بعيد. إن الجامعات اليوم عندما تقوم بتعليم الأدب بوصفه حقلاً معرفياً مستقلاً فهي تقدم بذلك خياراً بين المدرسة الواحدة التي تعالج أدباً واحداً، أو المدرسة المقارنة التي تجمع بين أدبين أو أكثر، وعادة بهدف مقارنـة الـثقافة والتاريخ التي تحملها. أقترح في البداية أن ندرس موقع الدراسة المقارنـة في كلية واحدة ما قبل التخرج، وبعد ذلك في الطريقة التي ستنفذ بها في مدرسـة مخطط لها خصيصاً أن تجعل ذلك ممكناً. ثم سيكون لدي شيء في هذا الفصـل لأقولـه عـن العمل المقارن على مستوى الدراسات العليا، وعلى كلا المستويين إما على شكل منهاج مقرر خاص وإما على شكل أبحاث فردية. وأخيراً أتمنى أن أقدم بعض الملاحظات حول المهمات الموضوعة أمام الدراسة المقارنة ككـل، ليـس فقط ضمن الإطار الجامعي، ولكن بعين تلاحظ التطور العام للأدب أيضاً.

أ-كلية واحدة ما قبل التخرج:

المـثال الأولي هنا هو كلية تُدرس اللغة والأدب الإنكليزيين. -ولا يمكن أن تُدرّس الأعمال الكلاسيكية في الكلية الواحدة، التي تضم كالعادة أدبين، وعموماً في كـليات اللغات الحديثة يُدرّس أدبان اثنان، مع أنه لأحدهما أن يُدرّس بشكل أعمق من الآخر. فكلا الطرفين الأعمال الكلاسيكية واللغات الحديثة تفيض بفرص للعمل المقـارن (وحـتى وإن لم تستفد هاتان المدرستان منها دائماً). لكن كلية للدراسة الإنكليزية يجب أن تنطلق لتكمل نفسها بنفسها، ويمكنها كما في كثير من الجامعات الإنكـليزية أن توازن بين اهتمامات العصر الحديث واهتمامات العصور الوسطى ولـو بصـورة غير متناسقة. وبين فقه اللغة (بمعناه الأكثر تحديداً) والنقد (بمعناه الأكـثر اتساعاً). ويوجد هناك باحثون أمثال دبليو. دبليو روبنسون الذي ناقش في "محاضـرة إف. آر. ليفيز لعام 1965" أن كلية كهذه، حتى بدون مكوناتها الأقدم (موضوعات من قبل القرن الرابع عشر) يمكن أن تقدم "كياناً أصيلاً من المعرفة". وهـذا هـو جـدل ليفيز نفسه الذي يجد له الكثير من المؤيدين. فهم يعتقدون بأن الدراسـات الإنكليزية يمكن أن تكون مركزية وإنسانية، ويبين روبنسون الضعف

الــذي لا يمكن معالجته في كثير من الكليات المتعددة الأقسام التي تضم عدداً من الحقــول الدراســية الــتي لا تمــت إليهــا بصلة مباشرة. إن تأثيرها، كما يقول روبنســون، سيجعل من الطالب "معتمداً كثيراً على أساتذته ومحاضريه، ولا يجد في دراسة مبادئ نظام واضحة في حد ذاتها، فهو مقيد بضخامة جهله المحتم من اكتشاف نظام بنفسه" (عام 1965، ص14) ولهذا يفقد هذا الطالب فرصة مواجهة أستاذه، ولو لحين، كمساوٍ له في مجال واحد من المجالات على الأقل.

والــنقطة هنا صحيحة وهي بحاجة إلى أن تُدرّس ليس فقط بالنسبة للكليات المتعددة الأقسام، ولكن أيضاً للكليات التي تستخدم الدراسة المقارنة بحرية متضمنة عدة آداب أو أجزاء من عدة آداب دون أن يتيح أدب واحد من هذه الآداب معرفة عميقة به. على كل حال أنا أختار أن أؤجلها حتى نصل إلى كليات كهذه في القسم الــتالي. وفي الوقت الحاضر علينا أن ندرس ادعاء اللغة الإنكليزية بأنها تستطيع تقديم "كيان أصيل من المعرفة".

لا شــكّ أننا نتعامل مع أدب واسع وذي قيمة عظيمة –أدب متميز لأنه يشمل عــلى الأقــل شكسبير. ولكن هل هناك أدب واحد كاف حتى النهاية في حد ذاته لــتقديم تعليم حقيقي؟ نحن مضطرون أن نعترف: أن بعض أجزاء التجربة الأدبية الأوروبية قد دخلت الأدب الإنكليزي بصعوبة. ومضطرون أيضاً أن نقول لطلابنا إن أنواعــاً مــن الكتابة قد تمت بشكل أفضل في مكان آخر، وإن بعض المؤلفين الإنكــليز بحاجــة لــرؤية أشمل ومن منظور الأدب الغربي ليتم فهمهم وتقييمهم بصــورة صــحيحة. وعندما نصل في بحثنا إلى عصرنا الحاضر فإن ذلك يبدو واضــحاً على نحو كاف. ويظهر هذا جلياً في كتاب جامع مختصر لكارل شابيرو "مفــاتيح نــثرية للشعر الحديث". ونظرة من خلال الدليل التاريخي المتسلسل في نهايــة الكتاب تكشف كم من الكتب التي ألفت والأحداث التي وقعت خارج إنكلترا وأمريكا عملت على تشكيل الحركة الحديثة. والشيء نفسه صحيحٌ بالنسبة للرواية والدراما الحديثة.

وهكذا فإن عنصر الدراسة المقارنة سيبدو ضرورياً حتى في الكلية الواحدة – الكــلية مفردة. إنها بحاجة إلى تشكيل مقاييس موحدة بالرجوع إلى أفضل الأعمال في آداب أخرى، وإلا ستكون دائماً معرضة لأخطار المعرفة المحلية التي ترضي صــاحبها فقــط. إن أكبر ثغرة تحتاج إلى ردم، وهي ثغرة تزداد شيوعاً يوماً بعد

يوم، هي الجهل بالتراث الكلاسيكي، والإنجيل. وقد كانت القرون الأولى تعتبر المعرفة الواسعة بهما أمراً مفروغاً منه. وبدون الإصغاء إلى أصداء الكتاب المقدس في الكتابات الإنكليزية، حتى إلى زمن وردزورث وجورج إليوت وزمن لورانس، فإننا سنفتقد الكثير من النغمات الهامة. إن الإنكليزية ليست جزءاً من القراءات العامة في هذا العصر، ولكن الطالب الذي تعوزه فكرة عن المخيلة العبرانية كما ظهرت في الإنجيل الإنكليزي، لا يستطيع أن يأمل كثيراً أن يتفهم خصائص الكثير من كتابات القرن السابع عشر، على سبيل المثال، أو أن يُقيّم الأصداءَ الكاملة لأعمال جونسون. وبشكل متساو حتماً لا يمكنه الإلمام بالتقاليد الكلاسيكية حتى التي ظهرت عن طريق الترجمة.

وقد يأتي طالب مستجد إلى الجامعة ومعه بعض المعرفة عن مؤلفين لاتينيين، مع أن هذا ربما يكون على شكل مقتطفات فقط قرأها باللغة الإنكليزية. فمن المفترض أن عليه أن يتعلم، مهما كان ذلك عاماً، ماذا تعني الخلفية اللاتينية بالنسبة للأدب الإنكليزي، سواء في القرون الوسطى أو في عصر النهضة أو في بدايات العصر الحديث. ولسوف يحتاج بشكل رئيس عند دراسته لعصر النهضة إلى أن ينشط لتوظيف اللاتينية التي يعرفها، وهذا يكتمل بقراءة ترجمة (غولدنغ لأوفيد وترجمة نورث لبلوتارك). وسيكون هناك عدة ملاحظات في الأدب الكلاسيكي التي عليه أن يميزها، والأفضل أن يستمع إلى الشعر الإنكليزي. أما ترجمة درايدن الرائعة لهوراس، "أغاني، 3-29" (الموجودة بين ترجمات أخرى وتقليدات في "كتاب اكسفورد للشعر اللاتيني") فمن المحتمل أن تعطي فكرة تقريبية عن حساسية هوراس المشابهة التي يمكن أن نجدها في الصيغة الإنكليزية. وأولئك الذين فقدوا ما يعرفونه من اللاتينية يجب أن يقرؤوا هذه القصيدة وقصائد أخرى مثلها(ترجمة درايدن للخاتمة العظيمة للقصيدة الريفية الثانية الموجودة أيضاً في كتاب اكسفورد)، ويذهبوا إلى ذلك المدى بمخيلتهم في عمق اللاتينية. إن الشرح الذي تركه جيبون الروماني عن السلام الروماني في ظل عائلة أنتونين، وعمل ملتون "رسالة في التربية" ومراجعته للثقافة الكلاسيكية في كتابه "الفردوس المستعاد"، الكتاب الرابع- إن هذه الدلائل والإشارات يجب أن تكون معروفة بالنسبة للطالب، مع أنها تطلعه فقط على الأجواء التي كان ملتون ومعاصروه يعيشون فيها. وسيكون الأمر مقنعاً أكثر بالطبع عندما يستطيع أن يقارن نصاً

لاتينياً مع نص إنكليزي يحاكيه- الهجاء العاشر لجوفينال الذي يعزز قصيدة "غرور رغبات البشر" وقصائد الهجاء ورسائل هوراس التي تظهر اللباقة والأصالة في تقليدات بوب. (وهناك أيضاً سبب وجيه لدى طالب المدرسة الكلاسيكية في معرفة الاشتقاقات الإنكليزية. فهي تدل على فتح جديد بالنسبة لأدبه الخاص في إحراز تجربته التي لم يمتلكها حتى الآن).

ماهي القيود التي يجب أن نضعها على المعرفة الإضافية التي يجب على طالب الأدب الإنكليزي أن يكتسبها؟ أن يعرف بصورة مثالية، إذا كان يقرأ، الإنكليزية القديمة ولغة العصور الوسطى كجزء من منهاجه، وشيئاً ما عن الشعور البطولي في ألمانيا، وعن رومانسيات العصور الوسطى في فرنسا، وعن دانتي وبوكاشيو. وتحتشد أعمال كثيرة في الصورة مع عصر النهضة والعصر الذي يليه، وأكثر من ذلك عندما نصل إلى القرنين التاسع عشر والعشرين، ونجد أن الأدب الألماني أولاً ثم الاسكندنافي والروسي والأمريكي يجب أن يؤخذ بعين الاعتبار أيضاً. ويضطر هنا الطالب إلى الخروج عن أدبه الخاص من أجل فهمه فقط. ومع ذلك فإن المنهاج الإنكليزي وحده يترنح تحت ثقل القراءة الأساسية فهل هناك أي قاعدة توجيهية بهذا الخصوص.؟

ويمكننا أن نميز هنا بين معيارين. أحدهما متعلق بالمعرفة والآخر متعلق بالحكم- ولا يمكن فصل هذين المعيارين في أية قراءة هادفة. ولكن، يجب أن نقر بأن الطالب قبل التخرج غالباً ما يحتاج إلى تأكيد وقائع كان يعتبرها معلقة فعلياً. فالمكان الظليل المبارك في قصيدة سبنسر "ملكة الجن" مشتق من حدائق أرميدا المسحورة في عمل تاسو "القدس المحررة". إنه يلاحظ الحقيقة، وقد يطلقها في امتحان ما. وتبقى المعرفة خامدة بالنسبة إليه، وخاصة إذا كانت معرفته باللغة الإيطالية قليلة. وقد يبحث بالطبع عن المقطع في ترجمة فيرفاكس. وبعد قراءة قصة سي. إس. لويس "مجاز الحب" أو مقدمة غراهام هو "لملكة الجن" عليه أن يرى بوضوح أكبر صلة لمعلوماته بالموضوع؛ ولكن هذا مثل ألف حقيقة أخرى سيجمعها وهو مارٌ بها والتي ستضاف إلى معرفته، ولكنها في أغلب الظن لن تؤثر على حكمه. فليس لديه الوقت ليقوم بالاطلاع على تاسو.

لنأخذ الآن مثالاً معاكساً. لا يوجد أي دارس لأدب العصور الوسطى - بالفعل، لا يوجد أي دارس لأدب أي فترة بإمكانه أن يهمل دانتي. وبدون شيء من

الاطلاع على دانتي سوف نفشل في فهم كل ما يستطيع الشعر أن ينجزه في خدمة مخيلة منظمة. ولا نكون قد شكلنا مستوى من الامتياز نستطيع به أن نحكم على شعر آخر من العصور الوسطى -شعر تشوسر مثلاً. وإذا قرأ أي طالب ما قبل التخرج أكثر قليلاً من مقال جميل لإليوت، مع تأكيده على "وضوح وشمول" دانتي، فإنه على الأقل سيفهم النقطة الأساسية: وهي أن دانتي من أيامه إلى الوقت الحاضر أكثر من كل الشعراء يحتل مقاماً مركزياً في أوروبا. إنه يربط الماضي الروماني بالعالم المسيحي، وينقل الاثنين معاً إلى العصر الحديث، فهنا إذاً أحد المؤلفين الذي لا يمكن التغاضي عن حضوره. إن المنهاج الأدبي الإنكليزي الذي يسمح بدراسة ما عن دانتي، ولكي يمتحن به الطلاب على أوراق الامتحان النهائي، له فوائد جلية.

وبقدر ما يقال تقريباً عن سرفانتس وغوته يمكن أن يقال عن تولستوي ودوستويفسكي. فبدون فهم الأديبين الأخيرين جيداً، فإن الطالب لا يستطيع أن يقوّم في النهاية جورج إليوت وتشارلز ديكنز. إذ يجب عليه أن يكون قد قرأ على الأقل جزءاً من دون كيشوت بحيث يمكن أن يدخل برؤية واضحة أكثر إلى تقاليد فيلدنغ وكتابات ديكنز المبكرة وغوغول أيضاً. ويجب أن يكون قادراً على مقارنة القسم الأول من "فاوست" لغوته مع مسرحية "الدكتور فاوست" لمارلو ليكشف فقط الهوة بين عصر النهضة الإنكليزية وعصر التنوير الأوروبي في العصر التالي. ولسوف يوجه ماثيو أرنولد الطالب بقوة إلى غوته "ذلك الرجل الأصيل". وإلى كارليل وإلى عدد كبير من معجبي القرن التاسع عشر.

إنــي أدرك أن الفرق بين المعرفة، والحكم أمر مشكوك به جداً. وقد يرغب إنسان في اكتساب قليل من المعرفة التي لا تؤدي بشكل مباشر إلى الحكم. إن الهدف الرئيس في أي مدرسة أدبية يجب أن يكون دائماً جعل كل إشارة حقيقة حية أمام المخيلة. ولكن حتماً، عندما يكون الوقت قصيراً والمنهاج على الأغلب طويلاً جداً، يجب أن تدون بعض المعلومات وتخزن للاستخدام المستقبلي.

وتبرز من النقاش هنا، وآمل ذلك، قضية التوسع في دراسة الأدب الإنكليزي، وحتى عندما يدرس منفرداً. إن المنهاج الإنكليزي الذي يمكنه أن يجد مكاناً لمقرر واحد لأدب أجنبي وحتى وإن احتاج إلى حذف فترة ما أو جانب من اهتماماته الأساسية، يبدو لي أنه متوازن بصورة أفضل ومقنع على نحو أكثر. إنه

يـتقرب أكـثر من تقديم "كيان كامل من المعرفة". ويجب ألا ننسى الشكاوى التي سـمح آرنولد لنفسه بإبدائها حول المحلية التي يمكن تحريها في أدبنا في القرنين الـثامن عشـر والتاسع عشر. ومن الجدير مناقشة ما كان باوند يقوله أيضاً عن تشوسـر بأنه ساهم في ثقافة أوروبية عامة بشكل أكمل مما فعله شكسبير (باوند، عام 1961، ص100-1. ولن يحقق الأدب الإنكليزي وحده أبداً الغرض الذي قيل بأنه يمكن تحقيقُه بالدراسات الكلاسيكية، وذلك بتقديم علمٍ مركزيٍ للأدب يحمل في طياته حضارة كاملة.

فالمدرسـة الواحـدة إذن، لا تسـتطيع أن ترفض مساعدة ما من الدراسات المقارنة، إن الحدود التي يجب أن تعمل هذه الدراسات ضمنها هي حدود واضحة. ولسوف تحض المقارنات على إضاءة الأدب الإنكليزي. فهي لا توسع مدى الرؤية فحسب، بل تظهر بوضوح كبير ما هو مميز وقيم في الكتابات الإنكليزية. ومسوغ المدرسـة الواحـدة هـو أنـه بالتركيز على الأدب الواحد فإنه يعوّد العقل على الاستمرارية. ففي زمان التغيير غير المتوقع مثل زماننا هذا، يوجد كل شيء يمكن قولـه لترسيخ الجذور بشكل عميق في تراث وطني. وبالفعل، بدون ذلك كخطوة أوليـة، يـبدو الأمر مشكوكاً فيه فيما إذا كانت الدراسة المقارنة تستطيع أن تحقق قيمـتها الكاملة. وبشكل مثالي فإن كلاً منا يتمنى أن يبدأ كل دارس باكتشاف أدبه الخـاص ومن ثم، ربما في السنة الرابعة يتقدم لدراسة مقرر مقارن. وبشكل ذلك بلا شك خطى متتالية، مع أنه حالياً، عندما تخصص ثلاث سنوات فقط في منهاج الدراسة للشهادة الأولى، من المحتمل أن يأتي ذلك على شكل دراسة في مرحلة ما بعد التخرج.

ب-الدراسة المقارنة في مرحلة ما قبل التخرج:

إن معظـم الجامعـات الحديـثة فـي بريطانية قد سعت إلى هدم الحواجز الموجودة بين المقررات، فهذه الجامعات تقترح مقررات مثل "دراسات أطلسية" أو "دراسات أوروبية" والتي تجري فيها محاولة للتوصل إلى الحضارة الموجودة فيما وراء أدب أو آداب معيـنة والـتي فيها حقول معرفية مثل التاريخ والفلسفة وعلم الاجتماع، حيث تشكل على هذا النحو أو ذاك جزءاً من المنهاج. أو أنهم قد أسسوا مـدارس ذات دراسـات مقارنـة في مستوى ما قبل التخرج، ومع وجود بعض

الاهتمام تجاه مجتمعات مختلفة والتي شكل فيها كلٌ أدبه الخاص به. إن هذا الهدف منطقي، فتعليم اللغة الإنكليزية واللغات الحديثة ولمدة طويلة قد أدى إلى انغلاق على الذات، مع عدم تواصل وعدم اهتمام. إن اكتساب علم ما ينفذ إلى علم آخر وعلى نحو بطيء جداً. فهناك اعتراف بأن الأدب يتجاوز الحدود الوطنية، وأن دراسته يجب أن تكون مشروعاً عاماً، يجب على جميع الأقسام أن تتعلم منه وتعلم بعضها البعض. وفيُ الجامعات الجديدة من المعتاد أن تختفي التقسيمات. فمدارس الأدب تحل محل الأقسام المنفصلة وغير المنسقة.

ونادراً ما تحتاج المزايا إلى أن يشار إليها. فالمدرسة الأدبية ذات الجوانب المُحكمة ستُظهر تماسكاً منطقياً، وإحساساً بالاتجاه، وانسجاماً في المستويات النقدية التي تضمن أن كل جزء من منهاجها يمكن أن يعطى أعلى درجات الصلة بالكل. وبموجب النظام القديم لاحظ مدرسو الآداب الكلاسيكية أو مدرسو اللغات الحديثة أحياناً أن طلاب اللغة والأدب الإنكليزيين عندما ينظرون إلى مقرراتهم بوصفها مساعدة فإنهم يضيفون إليها وعياً قد يفتقده طلابهم. ويصبح هذا الوعي، أو يجب أن يصبح، عاماً في المدرسة الأدبية. وعلينا أن نفترض أن الأدب الإنكليزي سيشكل واحداً من المقررات التي يجب أن تدرس، ليس لأن التفكير النقدي هو حكرٌ بأي حال من الأحوال على أولئك الذين يُدرّسون الأدب الإنكليزي، ولكن لسبب لا خلاف حوله وهو أن الآداب الأجنبية لا يمكن أن تقوّم بصورة حقيقية، حتى يكون لديك شيء من الاطلاع على أدبك الخاص. وقد كان هذا الأمر مفهوماً من قبل المدرس الذي يدرس كولردج وأتباع مدرسته بأن يميزوا فيما بين الكتاب الكلاسيكيين "على أسس من الإحساس الواضح والمنطق الشامل". ولكن ربما يبقى هذا الأمر حقلاً مجرداً لو لم يُرجع بالطلاب إلى أدبهم القومي من أجل إجراء مقارنة حية: "وفي الوقت الذي كنا ندرس فيه الشعراء اليونانيين المأساويين، جعلنا ذلك المدرس نقرأ شكسبير وملتون كدروس: وهم كانوا أيضاً دروساً، حيث تطلبت هذه الدروس كثيراً من الوقت والكد والتعب لكي تثقف ولكي ينجو من النقد" (كولردج عام 1907، ص4). ويجب، كما أعتقد، أن يكون بديهياً أنه على الدراسات المقارنة بالنسبة لطالب ما قبل التخرج أن تتضمن أدبنا الخاص كعنصر أساسي.

إن فوائد المنهاج الواسع والمتكامل سوف تجلب بدون شك بعض المساوئ

التي تكون معادلة لها. ففي نظر المناوئين سيحقق منهاج كهذا اتساعاً على حساب العمــق. وهــم سوف يجادلون بأن مقتطفات متناثرة غريبة من أدبين أو أكثر قد ســبكت لكــي تشكل نموذجاً مصطنعاً. ولكن المدرسة التقليدية التي تحصر نفسها بــأدب واحــد وتستكشــف ذلك الأدب منذ بدايته وحتى نهايته -على الأقل بشكل نظري، على الرغم من أنه في الممارسة ستظهر بعض الفجوات. وكما أشار السيد روبسون فإن المدرسة التي تنكب على "تعدد الاختصاصات في المجالات المتصلة بعضها ببعض"- وإلى حد ما سيكون هذا منطبقاً على الأدب المقارن- وسيضعف طاقــة الطالب في إنتاج عمل انطلاقاً من مبادرة ذاتية أصيلة. فهذا الطالب يعتمد كثيراً على معلمه لأن هناك أموراً كثيرة جديدة بالنسبة له وهي بحاجة إلى شرح. فهــو لا يعــرف كيف يوجه نفسه، ولذلك يمكن أن تكون تجربة التعلم هنا تجربة جزئية فقط.

لقد فكر السيد روبسون "بالمدارس المركبة" تلك التي تجمع تنوعاً في الحقول الدرســية. ويمكــن الإجابة عن الدراسات المقارنة بأنها وبشكل كبير منشغلة في نشــاط وحيــد وهو تقييم الأدب، وذلك الأدب واحد في كل مكان ويقدم المشكلات نفســها. لكن وإن كانت القضية هكذا فإن جوهر اعتراضه يبقى قائماً. ويجب على مدرسة الأدب المقارن أن تختار، وأن تختار على نحو مؤثر وفعال. ومن الممكن بسهولة أن ترث بعض النقائص التي تنتمي إلى المدرسة "العامة" والتي تدرس فيها ثــلاث أو ربما أربع مواد في آن واحد. وعلى كل حال فإن الضعف الرئيس في المدرسة العامة يكمن في التوضّع العشوائي الذي يجري. فمواضيع قليلة جداً يمكن أن يــتفق بعضــها مــع بعــض بشكل حقيقي. ولكن في المدرسة المقارنة يكون المخطــط، إن وُجد، واضحاً جداً. فهذه المدرسة وقفت نفسها على صياغة رفيعة جداً. وستبرز العناصر المختلفة لتؤدي معنى ما فقط ضمن مشروع محكم جداً.

وتواجــه المدرســة المقارنة مشكلتها الأساسية في جهل الطالب لها. ولو أن الطالب كان قد تلقى ثقافة رصينة قبل بلوغه هذه المرحلة لكانت الصعوبات أقل - إذا كان قد قرأ مثلاً الأدب الكلاسيكي بقدر ما يتطلب البحث الأدبي أن يكون هناك تكويــن مــن تــرتيب دراســي جيد (أو استطاع أن يفعل ذلك قبل أن تثقل كاهله المتطلــبات الدراســية ما قبل الجامعة). إذ يجب على الطالب أن يكون قد اكتسب بعــض المعــرفة باللغة الفرنسية أو لغة حديثة أخرى. وكان عليه أن يتعلم، مثلاً

كوليردج، وأن يربط العمل الأجنبي بنظيره في الأدب الإنكليزي. وقلما يظهر مثل هذا المرشح ولكنه الأنسب للدراسة المقارنة، ويستطيع أن يحصل على قيمة حقيقية منها.

وعلى كل حال فإن الطالب العادي سيمتلك قليلاً من هذه المهارات. لكن يجب أن يكـون لديه حب اطلاع نشط تفرضه طبيعة المنهاج نفسه. ويمكنه بسرعة أن يـنقاد لتشـكيل العـادة المقارنة. فبأية طرق يمكنه أن يكون محمياً ضد السطحية والادعاء؟ وأقترح هنا حلّين يخدمان بشكل أفضل. يجب عليه أولاً أن يطور فهماً غير عادي لما يريده، ويجب عليه ثانياً أن يمارس الترجمة.

لنعالج النقطة الثانية أولاً، ونسمع شكوى مألوفة بأن طلاب الأدب الإنكليزي -وحـتى ربما طلاب اللغات الحديثة- لا يتعلمون الكتابة، فلا يكتبون أي شيء ما عـدا المقالات الأدبية وبأسلوب محدد. ولو بدلنا المناسبة وطلبنا منهم أن لا يكتبوا مقـالاً نقدياً بل تعبيراً في اتجاهات أخرى، فالنتيجة ستكون على الأرجح لا شيء سـوى صيغ مبتذلة. وإحدى الميزات العظيمة للتدريب الكلاسيكي القديم أنها كانت تطـلب كـثيراً مـن الترجمة. وربما يكون هناك اهتمام زائد بكتابة الشعر والنثر اللاتيني واليوناني. ولكن لم يستطع أحد أن ينكر فوائد الترجمة من هذه اللغات إلى الـلغة الإنكـليزية. وغالـباً مـا تكون الترجمة هي مجال معرفة للشاعر والتي بممارستها يستطيع أن يكتشف الشاعر مصادر دفينة في لغته الخاصة. إن الترجمة تعـلم أي طـالب وتربيه على الكتابة بلغة إنكليزية دقيقة ومرنة. فهي تشغله من الـبداية في الأدب بوصفه مشاركاً -ويغدو القارئ كاتباً أيضاً. والمدرسة المقارنة يجب أن تقدم فرصة من أجل ممارسة هذا الفن.

وعـلى أي حال، يجب أن لا نزكي الترجمة على تلك الأسس فحسب، فهي ستضـمن أيضـاً أن الطالب قد واجه كاتباً أجنبياً على نحو صحيح. إن شيئاً من أفضل النقد في زماننا سينشأ من خلال معاينة مقطع أساسي على نحو دقيق. وهذه المعاينة بالطبع أصعب مع النص الأجنبي، وخاصة بالنسبة للطالب الذي ليس لديه خـبرة، ولكن يجب عليه أن يكون معتاداً على هذا الاستكشاف الصعب وذلك منذ اللحظة التي يكون فيها قادراً على قراءة مقطع من ليوباردي أو بوشكين. ولا شيء يحـرض قـوى الـتقييم أكثر من ترجمة أسطر قليلة نقلها معلم أجنبي إلى لغتك الخاصـة. وهـناك ضرورة القراءة بشكل موسع قدر الإمكان في الأدب الأجنبي.

ولكـن الممارسـة المنتظمة للترجمة سوف تُظهر أن المواجهات ليست سطحية. أحيانـاً وعـلى نحو لا يمكن تفاديه أن بعضاً من هذه القراءات يجب أن تتم عبر الـترجمات الإنكـليزية، إذا كـانت الـلغة غير مألوفة وصعبة أساساً مثل اللغة الروسية. وعلى كل حال فإن بضع عشرات من الصفحات المقروءة بصورة عميقة تسمح للطالب بأن ينطلق من أساس ثابت. إذ يجب أن يجعل من ذلك قاعدة له في تفحص كل عمل كتب بلغته الخاصة.

إن الأمـر الآخـر الـذي يتطلب انتباهاً جيداً هو الطابع الفكري الذي تقدمه مدرسـة كهذه. وحيث يجد الطالب نفسه من البداية مواجهاً بأسئلة مقارنة، سيكون بحاجـة لتشـكيل مفهوم واضح عما تتضمنه هذه الدراسة. ويجب أن يكون العقل مسـتعداً لمواجهـة الصعوبة، ويجب أن يتعلم إجراءات النقد بسرعة، لكي ينشر المعـرفة التي يكتسبها وليفهم العلاقات الهامة سواء كانت بين الأعمال الفردية أو بين الأعمال الأدبية المقارنة.

إنـه حـب الاطلاع والاستعداد العقلي ليربط بين كل ما يقرؤه برؤية نقدية متنامية، فلن يضيع أي جزء من المنهاج يعطى له. وما يقع وراء المنهاج سيظهر له في الأفق بصورة متزايدة.

ج-دراسات ما بعد التخرج (الدراسات العليا)- منهاج السنة الواحدة:

هـناك نوعـان من الدراسة مطروحان حالياً في مرحلة ما بعد التخرج. إما منهاج السنة الواحدة والذي يشبه عمل الطلاب فيما قبل التخرج في الإشراف الذي يتطلـبه، أو مشروع الدراسة المستقلة لمدة سنتين أو أكثر متمثلة في أطروحة أو رسالة جامعية. وربما يتضمن منهاج السنة الواحدة أطروحة قصيرة ولكنها تتألف أساسـاً من المحاضرات والنقاشات، والفرق الرئيسي الذي يميزها عن العمل فيما قـبل التخرج هو أن الطالب يكون أكثر خبرة ولديه معرفة أفضل بلغة أجنبية أو لغتين.

أمـا الطلاب الذين تخرجوا في المدرسة الواحدة فإن هذا المنهاج، يمكن أن يقـدم مدخـلاً لهم إلى الدراسة المقارنة كغاية بحد ذاتها. فالموضوع من شأنه أن

يكــون محدداً لكي يسمح بالاستقصاء الكامل. لذلك يعتمد الأمر إلى حد كبير على اخــتيار الموضــوع أو المجــال. لقد اقترحت سابقاً أن دراسة عصر النهضة أو العصور الوسطى ضمن رؤى مقارنة ربما تكون مناسبة على هذا المستوى. وعلى كــل حــال يبدو أنه من الصعب تماماً توصيف فترة أو جنس أدبي دون أن يكون هــناك وعي في الذهن لما يمكن اكتسابه بالإضافة إلى المعرفة الأكثر تفصيلاً. ها هــنا ومــن أجل الدراسة العليا عموماً يجب أن نستفيد من نصيحة أورباخ، الذي كــانت لديــه قــناعة بأنــه يجــب على الباحث أن "يبحث عن ميزة موجودة في الموضــوع نفسه" (أورباخ، عام 1965، ص19)، بدلاً من البدء بتتبع مقولة بعيدة ومجردة. إن بحثه وتحقيقه في معنى المصطلحين اللذين حددا جمهور القرن السابع عشــر فــي فرنسا "البلاط والمدينة" معروف بشكل جيد ونموذجي من أجل هدفنا. وفــي البحث عن خاصية تميز كلاً من هذه الكيانات كان قادراً على أن يبرز نبرة الأدب الفرنســي وطابعــه في ذلك العصر، وليُظهر حدوده بشكل أكثر وضوحاً. وهكــذا اســتطاع أن يكشــف معضلة مثل معضلة المبشر بوسيه الذي ذمّ "المجد" وأخــلاق الــبلاط والمدينة، والأخلاق الكاذبة والبعيدة عن المسيحية، مع هذا كان عــليه أن يســتخدم الأســلوب نفسه الذي يستخدمه البلاط والمدينة (أورباخ، عام 1957،
ص346-347).

لذلك اقترح أنه حتى في منهاج سنة واحدة مختصر يجب أن نحاول توضيح بعــض المشــاكل الرئيسة. فقد يأمل الطالب أن يعطي على الأقل بدايات إجابات عليها. إن الطريقة البديلة التي تجعل الطالب يضيع أو ترشده إلى مجال معين (إلى جنس أو فترة أدبية) قد يطرح بالفعل أسئلة ذات أهمية حقيقية. وعلى كل حال فإن هــذه كــلها يجب أن تحتل مكاناً مركزياً في بحث منظم. وقد يخفق منهاج السنة الواحــدة ببساطة جداً في تمييز نفسه عن منهاج دراسي لطلاب السنة الرابعة فيما قــبل التخرج. ويمكنه تجنب ذلك بتبني مواضيع ومشاكل لم يكن الطالب فيما قبل التخرج مستعداً لدراستها آنذاك.

انظر الملحق الخاص بنموذج منهاج السنة الواحدة لما بعد التخرج.

د-أبحاث ما بعد التخرج (الدراسات العليا):

إن الشـرط الأول للنجاح في المجال المقارن هو أيضاً من أصعب الشروط الـتي يمكن تحقيقها. ويجب أن تبنى المقارنة بشكل ثابت على واحدة من الغايتين: إنها تتطلب معرفة واسعة بأدبين ومجتمعين ومعرفة بتقاليدهما وآرائهما المختلفتين. ووفقـاً لذلـك فإن اختيار الموضوع سيكون محدداً أكثر مما يبدو. إن الموضوع المناسـب يجـب أن يرسـم حـدوده الخاصة، أو أنه سينهار نتيجة الامتداد غير المضبوط. علينا أن نتذكر أن أبسط طريقة لمواجهة كاتبين تشمل في الوقت نفسه عـدداً كـبيراً من المواجهات الأخرى. إن كل كاتب يجلب معه أدلة وبراهين من وسـطه ومـن أصـله الروحي. لذلك لا يمكن تبسيط هذا الكاتب من أجل تسهيل المقارنة.

زد عـلى ذلـك أن صلة الوصل يجب أن تكون قوية وواضحة. ربما تكون المقارنات الأكثر جدارة بالنتائج الجيدة هي تلك التي يقبلها الكتاب أنفسهم أو تحدو القراء كي يقوموا بها -وتلك المقارنات هي التي تنشأ من "صدمة المعرفة"، عندما يصـبح أحد الكتاب واعياً بوجود صلة قوية بينه وبين كاتب آخر. كان هذا شعور هـنري جيمـس مـع تورغيـنيف، وشعور باوند مع بروبرتيوس، وبوشكين مع بايـرون. وعـندما نستكشف "التأثير" هنا فإن ذلك يقود بسرعة إلى تشكيل حالة، وهـذا هو السبب الذي يجعل مثال مؤلف واحد يعني الكثير في زمن ما ومكان ما بالنسـبة لمؤلـف آخـر. وهـذه أمور تدعو إلى التساؤل ولها مبرراتها الخاصة والواضحة والتي يمكن تحديدها وحصرها.

إنني لا أقترح أن الدراسة المقارنة يجب أن تتعامل دائماً أو بصورة مفضلة مع مواجهات منفصلة. لكن يبدو ذلك جيداً من أجل تأكيده، منذ البداية، حتى تعكف الدراسـة المقارنـة بصـورة مميـزة على معالجة الشيء المحدد. لقد كان هناك مختصون بارزون في دراسة الأدب المقارن من أمثال أرنست روبرت كورتيوس الذيـن جعـلوها قاعدة لهم للبدء "بالمفاهيم الأكثر عمومية"، ومن ثم ليعملوا حتى يصـلوا إلى تفسـير الجـزئيات. لقـد وضـع "كورتيوس نصب عينيه الاهتمام بالاسـتمراريات، فقـد تـابع "مـتواليات تعبيرية" -أشكال، وموضوعات، وأفكار (كورتيوس، عام 1953، ص229). إن الخطر في هذه الطريقة- التي لم يتجنبها

كورتيوس كلياً- هو في احتمال بروز مجموعة من الأمثلة كموضوع بحث يمكن تحديده من خلال عشرين طريقة مختلفة، بلا إعطاء عناية كافية لتأسيس طبيعة كل طريقة على حدة. وتنشأ الصعوبة نفسها في الدراسة البارعة التي أجراها ماريو براز على مدرسة "الانحلال" الأدبية في القرن التاسع عشر من خلال عمله "العذاب الرومانتيكي"، حيث كان يبحث عن "حالات معينة من الفكر وخصوصيات سلوكية" (براز، عام 1960، ص9)، ومرة ثانية مع أمثلة عديدة حسيّة، نبدأ بالشعور بأن أشكالاً خارجية قد طمست. ويطبق هذا على نحو مساو على عمل نورثروب فراي، عندما يطرح مثلاً "نقد النموذج البدئي" و "نظرية الأساطير" (فراي، عام 1957، ص131-239).

يجب توخي الحذر في معالجة مشاريع من أي نوع- سواء تضمنت تطور أسطورة أو نوع أدبي أو رمز أو صورة بلاغية. وينبغي على الإنسان أن يعي باستمرار أهمية الاستخدام الخاص. هل كانت الأسطورة مركزية بالنسبة لاهتمامات الكاتب وكم من الزمن يمتد ذلك؟ وهل يقيد الجنس الأدبي الكاتب بصورة استبدادية؟ أو هل لديه الجرأة لتحويل عمله أو حتى التهكم عليه؟ إن تمييز الأجناس الأدبية ليس على الأقل عندما نتعامل مع شاعر مثل وردزورث الذي في شعره تتعدل صفاتها، له علاقة واضحة بالدراسة المقارنة. ولذلك فإن تمييز الأساطير، بالفعل من بين أمور قطعية أخرى من الخارج يساعدنا في نقل البنية إلى عمل فردي. لكن يجب علينا ألا ننسى أن المخيلة يمكن أن تعزز من قدراتها عبر المقاومة. إن مواجهة أي نوع أدبي تراثي أو أسطورة قلما يؤدي إلى نتيجة مباشرة ويمكن التنبؤ بها، إلا عندما يكون الفن الثانوي الأهمية موضع بحث.

لقد حذر أورباخ من الانشغال الزائد بأفكار عامة مثل "الرومانتيكية" أو "فن الباروك" أو "فكرة القدر" و "مفهوم الزمن" (أورباخ، عام 1965، ص18). صحيح أنه في الفصل الأخير من كتاب "المحاكاة الفنية" يدرس "مفهوم الزمن" أو بتحديد أكثر يدرس معالجته من قبل بعض الكتاب المعاصرين. ويمكن أن يقول المرء أن الموضوع قد فُرِضَ عليه بفعل النصوص التي يدرسها. وبدأت العملية بفهم تكرر في أمثلة جديدة. ولم يغفل أورباخ الظروف التي تطور فيها العمل. كما كان الأدب بالنسبة له مسرحية متواصلة بتفاعل حيوي بين حلقاتها، وكل شيء اكتسب أهمية أكبر عندما تم النظر إليه عند نقطة بزوغه في التاريخ.

إن البحث وإن كان على معيار معتدل سيكون مثمراً إذا عرف ألا يتجاهل العلاقات الأساسية التي يظهر فيها موضوع ما بصورة أفضل. ويجب أن يظهر البحث ترابطات لا يمكن الخلاف عليها. وإني أجد أن مقالة سانتيانا الملفتة للانتباه والذكية "ثلاثة شعراء فلسفيين" تميل إلى الفكر التجريدي. وإن الاستمرارية التي رآها بين لوكريتوس ودانتي وغوته موجودة في المضمون مادام ممكناً أن نتبصرها من أجل توضيح ثلاث فترات رئيسة للفكر الأوروبي (سانتيانا، عام 1910، ص12). لكن الشعراء يدخلون في علاقات غير ضرورية بعضهم مع بعض ضرورية مثلاً كتلك التي بين دانتي وفيرجيل (أكثر من لوكريتوس). مع أن العلاقة بينهما ممتعة فإنها بالنسبة للناقد الأدبي بعيدة جداً.

هناك فرص كبيرة جداً للبحث الفعال. ولعل الإشارة تكفي هنا إلى بعض المجالات التي يمكن إنجاز عمل نافع ومركز فيها. إن أولى تلك البحوث وواحدة من الأكثر عطاء هي دراسة الترجمة. فهذه بإمكانها تحقيق غايات متنوعة. إن ترجمات عدة للشاعر نفسه ومن حقب مختلفة يمكن مقارنتها من أجل اقتفاء تبدلات الأحاسيس، والانعطافات الخاصة للغة التي يمكن تمييزها عن انعطافات لغة أخرى، مظهرة الطابع الوطني والتراث اللذين يظهران من خلال كل منها، والترجمة قد تساعد في تعديل فهمنا وتقييمنا النقدي للعمل الأصلي، أو بإمكاننا أن نبحث عن دلالة تغيرات التوكيد، والإخفاءات والإضافات التي سمح المترجم لنفسه بأن يقوم بها. وستبدو هذه على أنها واحدة من نقاط التقاطع بين الآداب، حيث ستظهر العبقرية الأساسية لكل منها على نحو أكثر وضوحاً.

إن عملاً مثل "تاريخ النقد الحديث" لرينيه ويلك يجب أن يذكرنا بأن الدراسة المقارنة لنقاد أمثال أرنولد، سانت بيف، بيلنيسكي، أو دي سانكتيس يمكن أن تظهر اختلافات في الموقف والنغمة اللذين يعكسان الحالة الثقافية لكل منهم. وينطبق هذا أيضاً على المؤرخين: فقد كتب المؤرخ بيترجيل عن تقديم نابليون من قبل مؤرخين فرنسيين وآخرين، وعن طرائق معالجة الكتاب الفرنسيين للثورة. وهناك الكثير يمكن أن يقال حول صفات المؤرخين الوطنيين في القرن التاسع عشر؛ خصوصاً حول البلاغة التي يستخدمونها في أعمالهم ودوافعها. فمؤرخون أمثال ماكولي، باركمان، كارامزين، أو كلوتشيفسكي ينتمون جميعهم إلى تاريخ ثقافاتهم الوطنية وهم لا يقلون في ذلك عن الروائيين أو الشعراء.

على أية حال، فإن المجال الأكثر وضوحاً من أجل الدراسة هو ذلك الذي يخص الأشكال الرئيسة التالية: الملحمة، والمأساة، والملهاة، والشعر الغنائي والهجاء والرواية. لقد اقترحت أكثر من مرة أن العمل الأكثر فائدة سوف يجري في المكان الذي فيه الاتصال الواضح- القرابة، الارتباط أو الاعتماد وربما رفض متعمد لمثال- يمكن إثبات وجوده. ولا حاجة إلى القول إن مقارنة ما يجب أن تنظر بصورة خاصة إلى الشكل واللغة معاً- وإلا سوف يبرز فيضٌ من التعميمات حول المواقف، ومناخات من الرأي، والعبقرية الوطنية وغيرها. إن التحكم الضروري سوف ينشأ من خلال الدراسة الدقيقة للنصوص، بحيث يمكن للعلاقة المميزة أن تنشأ بينها بوضوح. إنه من الممكن بالتأكيد أن نختار كأساس للمقارنة لا التشابه الشكلي والموضوعي بل الحالة الطارئة العامة- الثورتين الفرنسية والروسية وكذلك الحرب الأهلية الإسبانية- ولتأكيد كيف قام الكتاب في فترات مختلفة ومن جنسيات مختلفة بتمثيلها. ولكن حتى هنا فإن الاكتشاف قد يقود إلى أسئلة شكلية، ما دام الكاتب يصوغ (أو يتلقى فقط) منظوره لكي يرى الحدث الجديد من خلال أشكال موروثة، أو من خلال توجيه التراث الذي يرشده إلى شكل ما أكثر من آخر، حتى أنه يستطيع أن يعدل ذلك بصورة كبيرة. إن الشيء الأهم في الدراسة المقارنة هو أن تكون قادراً على فهم كل مثال على حدة، أي عمل كاتب ما، ككيان قائم بذاته. -للتعرف على حدوده الفردية -والنبرات، والإيقاعات، والبنية الداخلية. ففي كل نوع من أنواع النقد تكون هذه الأمور مهمة ومعرضة على نحو حاسم في الدراسة المقارنة خصوصاً للتشويه وسوء الفهم.

وأخيراً، إن الطالب الباحث يحتاج إلى اكتساب الحس بمكانته الخاصة في التاريخ. وعليه أن يربط، حيثما أمكن، مشاكله العاجلة والملحة بوضع كلي. ويبدو الآن أنه من الملائم أن نتحدث أكثر قليلاً عن تلك الحالة، وعن المهمات المتعددة التي يمكن للدراسة المقارنة أن تقوم بها.

هـ-المنظور الأوسع:

علينا أن نأخذ بعين الاعتبار الخطوط التي يمكن للأدب أن يتطور بها. فمن جهة تنمو التبادلية بين الآداب القومية باستمرار؛ وتبني شيئاً فشيئاً ذخيرة عامة من المعرفة يمكن أن يستقي منها الكُتاب بأية لغة. إن الروائع التي بقيت حتى وقت

طويل ملكاً لشعب واحد تصبح الآن متوفرة للعالم. (فبينما أكتب ذلك فإن إعلاناً قد ظهر لتوه في كتاب سيمكن القارئ الغربي من التعرف على أعظم شعراء العرب، المتنبي الذي نادراً ما تُرجم أو نُوقش خارج البلدان العربية). قارات بكاملها أصبحت مترابطة بعضها ببعض، أمريكا الجنوبية بالأمس وأفريقيا اليوم. ومن جهة ثانية فإن مكانة الأدب، استقباله، وميزاته المفهومة كلها تتغير. إن وسائل الإعلام الإلكترونية الجديدة يمكن لها أن تحل محل الأدب في النهاية.

لا شيء هنا يفي بالغرض عن طريق التأمل النظري. فالمنهاج العملي لأولئك الذين يرغبون بالحفاظ على الأدب ونشره هو واضح تماماً. ويجب علينا أن نضمن أن مخيلة الكاتب فيما يمكن أن يكون أقل وأقل وسطاً مفضلاً يجب أن تجد تغذيتها من أعظم المصادر تنوعاً. ليس فقط العمل الذي ينتمي إلى الماضي بل أكثر من ذلك ما ينبثق عن الآداب المعاصرة، حتى الأعمال المتأخرة التي ما تزال ينابيع معينة مفتوحة لها، تستطيع جميعها تقوية العقول المبدعة. وهذا يعني أن الكثير من الاكتشافات والتفسيرات سوف تكون مطلوبة. إذا كان هناك في اعتقاد أرنولد أي مادة و "جهد نقدي عظيم" يجب أن يسبق بالفعل فترة من التجديد الإبداعي، فإن المرء يمكن أن يلحظ في أي اتجاه يجب أن يشير هذا الجهد. فالأدب يعيش على نفسه فقط، لكنه ينمو من خلال تراكم الأعمال وتوسع الوعي. فكلما تمكنا من معرفة إنجازاته في أي مكان بدقة أكثر زاد احتمال اكتشاف المزيد من الإنجازات الجديدة.

إن الوسائل قد أصبحت الآن متوفرة وممكنة بالنسبة لأولئك المهتمين لكي يتصلوا بكل شيء ذي قيمة في الأدب العالمي. إن الخمسين أو المائة سنة القادمة يمكن أن ترى هذا النوع من الدراسة، والتراث المركزي الحي متوسع ومنتشر بشكل غير محدود. فالدراسة المقارنة لديها الكثير مما تقوم به في الترويج لوعي أكثر استيعاباً.

□□□

العمــل الأدبــي

■ بقلم: أبراماڤينتش ■

ت: الدكتور ممدوح أبو الوي

إنّ كلّ عمل أدبيّ عبارة عن لوحة كاملة للحياة، سواء أكان هذا العمل الأدبي سـرديًا أم دراميـًا أم يعـبّر عن حالة عاطفية كاملة، كما هي الحال في القصيدة الشـعرية. ولذلك فإنّ بيلينسكي (1811-1848) سمّى العمل الأدبي عالماً منغلقاً عـلى ذاته، وينطبق هذا الأمر على كل المؤلفات الأدبية بما فيها الأعمال العظيمة مـثل "الإليـاذة" لهوميروس (القرن التاسع قبل الميلاد) ورواية "الحرب والسلام" (1863-1869) لـلروائي الروسـيّ ليف تولستوي (1828-1910) ويتحكم بها إطار محدد، إنّها تصوّر لنا حياة هذا الشعب أو ذاك في مرحلة معينة من مراحل تطوره، وتعكس حياة الناس وبعض الأحداث التي تتميز بها تلك المرحلة.

يـتحكم مضـمون العمل الأدبي بوحدة موضوعه وتكامله، فتصوّر الأجناس السـردية أو الدراميــة، بشـكل أو بآخر، الصراع، والطباع والحالات المختلفة، وسلوك الناس. وتصور القصائد الشعرية العواطف والمشاعر بالدرجة الأولى.

ولقـد عبر هيجل تعبيراً رائعاً عن وحدة كلّ عمل أدبيّ في "محاضراته عن علم الجمال" فلقد تحدث عن المسرحيات الشعرية: "قد يتناول مضمون الدراما حدثاً معيـناً، إلا أنّ الناس يقومون بأعمال كثيرة، يتحدثون، يسافرون، ينامون، يرتدون ملابسهم، إلى آخره. ولكنّ الأديب يثبت في عمله الأعمال التي لها علاقة بالحدث الـذي تتناوله الدراما، ولا يكتب عن الأشياء التي لا علاقة لها بمضمون الدراما. يجب أن يكون المشهد الواحد منسجماً مع ذاته، ويضم أشياء مترابطة ولها علاقة ببعضها. وقد تجتمع في المشهد الواحد شخصيات كثيرة وأحداث متعددة، على أن

تكـون مترابطة فيما بينها. وبالتالي يجب حذف كلّ ما هو غير ضروري وكتابة الأمـور ذات العلاقة، بمضمون الدراما، للحفاظ على وحدة الموضوع(1) ويقصد بوحـدة موضوع العمل الأدبي، أنّ تشكل عناصره وحدة عضوية، وانسجاماً تاماً فـي الأحـداث والشخصـيات وأفكارها ولكي يستطيع الكاتب التعبير عن فكرته وتوصـيلها للمتـلقي وإلا فإن العمل الأدبي سيكون مفككاً، وغير منسجم مع ذاته. نـأخذ مـثالاً على فكرتنا الرأي الذي سجله ليف تولستوي (1828-1910) أثناء كتابته رواية "أنّا كارينينا" (1873-1877) فلقد كتب تولستوي في رسالته المؤرخة بــ 23 نيسـان 1876 إلى الأديـب ستراخوف والتي يتحدث فيها عن تجربته الإبداعيـة، وعن وحدة موضوع العمل الإبداعي، ويشير إلى هذا الأمر إذ يقول: "كـانت تقودنـي فكـرة وحدة الموضوع، وتجميع الأفكار المنسجمة مع ذاتها في كـتاباتي كلّها فتكون كلّ فكرة مقدمة للفكرة التي تليها ونتيجة للفكرة التي سبقتها، تشبه مجموعة الأفكار مجموعة من المقطورات، كل واحدة مرتبطة بما قبلها، وبما بعدهـا، ومـن الصعب انتزاع فكرة معينة من بين هذه الأفكار المترابطة ترابطاً عضـوياً، والمتماسكة تماسكاً لا انفصال فيه، ويجب على نقاد الفن أن يأخذوا هذه الميـزة بعين الاعتبار، وإلاّ فإنهم سينقلون للقراء فهماً خاطئاً عن الفن، وسيقعون في متاهات ويزجون القراء بها"(2).

ويـتابع تولستوي: "لو أنني أردت التعبير عن أفكاري التي أردت أن أقولها فـي الـرواية، لأعدت كتابة الرواية ثانية "أيّ تولستوي يريد أن يقول: إنّ أفكار الرواية مترابطة فيما بينها، ومن الصعب حذف أو زيادة أيّ فكرة، ولذلك فعلى من يرغب في معرفة أفكار الرواية العودة إلى الرواية ذاتها.

لـنأخذ كمثال على وحدة الموضوع قصة "مدير المحطة" لبوشكين (1799-1837). يحاول بوشكين في معظم أعماله الإبداعية القصيرة أن يطرح موضوعاً اجتماعياً وأخلاقياً كبيراً. ولقد اخترنا هذه القصة القصيرة لبوشكين نظراً لأهميتها، ولأنهـا تطرح سؤالاً هاماً وعميقاً، مع أنّها قصة، قد تبدو للوهلة الأولى، بسيطة ومفهومـة من قبل الناس كلّهم، وهي من الأعمال الأدبية التي تحتاج إلى أكثر من قراءة متأنية، ومركزّة من أجل الوصول إلى الكنوز المدفونة فيها.

تحـتاج قصة "مدير المحطة" إلى أكثر من قارئ وإلى أذواق متنوعة، لأنّها تحتمل أكثر من فهم وتفسير ويرى بعض النقاد أنّ الشاعر الروسيّ بوشكين طالب

الآخــرين باحــترام وتقديــر الموظف الفقير الذي يقع في أدنى السلم الاجتماعي، واســمه سمســون فيــرن، ويتلخص عمله في تقديم الخدمات للمسافرين وخيولهم وعرباتهم، ويرى نقاد آخرون أن بوشكين أراد أن يركّز اهتمامه على قضية الابنة دونيــا الــتي تخـلت عن والدها واقتبس الموضوع من حكاية الابن الشاطر التي وردت فــي الإنجيــل. ويــرى فريقٌ ثالث من النقاد أنّ وجهتي النظر السابقتين صحيحتان ولا تتناقض إحداهما مع الأخرى.

ولكنــنا سنحاول أن نفهم وحدة موضوع قصة "مدير المحطة" بشكل متكامل. ولنبدأ بالتصدير، وهو "موظف من درجة دنيا، دكتاتور لمحطة الخيول" من قصيدة "المحطــة" للأميــر فيازيمســكي. تجري أحداث القصة عن طريق الراوي، وهو بيــلكين، والتصــدير المذكــور للقصــة، عــبارة عن سخرية مؤلمة على مدراء المحطات، الذين يحتلون أدنى مكانة في السلم الوظيفي، وهل يستطيع هؤلاء فرض إرادتهــم عــلى المسافرين؟ وهل يستطيع المسافرون تفهم أحوال هؤلاء الموظفين الصغار؟ أو هل يحاولون تفهم ظروفهم؟ ويطرح الراوي مثل هذه التساؤلات عن الأشياء التي شاهدها أو عن الأشياء التي يتوقع حدوثها.

يطــرح الراوي السؤال التالي: "من لم يلعن مدراء المحطات؟ من لم يتبادل الشتائم معهم؟" ويشير الراوي إلى الاتهام الباطل لمدراء المحطات بالخشونة وعدم القيــام بــالواجب وبافــتعال الصعوبات، يتصور المسافرون أنّ مدراء المحطات متوحشــون، وبعيــدون عــن الجنس البشري، ولصوص وقطاع طرق، علماً بأنّ مــدراء المحطــات هم موظفون صغار، يحتلون أدنى مرتبة في السلم الوظيفي. ولنــتذكر قصيدة الشاعر نيكراسوف التي يصف فيها واحداً من مدراء المحطات، وهــو مــتقدم فــي السن ومن سوء حظه أنّه نزل في محطته مجموعة جنرالات، وعاملوه معاملة قاسية، وعنوان القصيدة "الجنرال توبتيغين". ويصف مدير المحطة بأنّه عجوز، سقطت معظم أسنانه، إنّ وظيفة مدير المحطة عبارة عن أعمال شاقة بكل معنى الكلمة. إنّه المسؤول عن متاعب المسافرين كلّها، فإذا كان الطقس سيئاً فهو المذنب، وكذلك هو المذنب إذا كان الحوذي عنيداً، أو الخيول متعبة، أمّا إذا لم تكــن هــناك خيــول أصلاً فسيسمع الشتائم والتهديدات، فإذا وصل إلى المحطة جنرال، فيضطر أن يقدم له مدير المحطة الخيول، وحتى وإن كانت مخصصة لنقل أمــور حكوميــة، أو للــبريد، ويأتي شخص ويطلب عربة تنقله إلى المكان الذي

يــريده، ولا توجد عربة، فينهال بالشتائم على مدير المحطة، الذي لا يسعه إلا أن يهـرب مـن وجـه المسافر ويلوذ بالبرية، ويقع هناك ضحية للعواصف والبرد والصقيع، وهذه حال مدير المحطة الذي يتهمونه بالديكتاتورية.

يتذكر الراوي غضبه على مدراء المحطات، عندما كانت وظيفته متدنية لأنّه لـم يـلق الـترحيب الكـافي منهم، فمثلاً كانوا يقدّمون العربات الجيدة لأصحاب المناصـب الرفيعة. وعندما كبر الراوي فهم أنّ تصرفات مدراء المحطات كانت عاديـة منسـجمة مـع الأوضاع العامة، لأنّ الإنسان يتلقى معاملة تناسب وضعه الاجتماعي والمادي، وقد لا تنسجم مع صفاته الفردية. فقد يكون الغني سيئاً إلا أنّه يُعـامل معامـلة جيدة، وقد يكون الفقير جيداً، إلا أنّه يعامل معاملة سيئة. ويطرح الراوي التساؤل التالي: كيف سنعامل الناس فيما لو ألغينا معاملتهم بحسب مكانتهم الوظيفيـة. وإنمـا عاملـناهم بحسب المستوى العقلي، وكلّ إنسان يظن أنّه أرجح الـناس عقـلاً، ولا يحسد الآخرين على رجاحة عقولهم؟ فمن سيحظى بالصدارة؟ وماهو المعيار أو المقياس لرجاحة العقل، وكل فرد يحسد الآخرين على ممتلكاتهم ولا يحسدهم على عقولهم، لأنه يظن أنّ عليهم حسده على رجاحة عقله.

هـذا هـو مطـلع قصة "مدير المحطة" ونتعرف بعد ذلك على الشخصيات الرئيسـة الثلاث وهي مدير المحطة سمسون فيرن وابنته دونيا والضابط الفارس مينسكي. يصوّر لنا بوشكين شخصية مدير المحطة بأنه رجل محب لأسرته، فبعد وفـاة زوجـته عاش مع ابنته الغالية على قلبه، ويحدثنا الراوي عن اعتزاز مدير المحطـة بابنته. يقول عنها والدها "إنها مطيعة وعاقلة، تشبه والدتها" ويبحث مدير المحطـة بعـد هروب ابنته مع الضابط الفارس عن طريقة لإنقاذها وإعادتها إلى بيـتها، وأخذت تعذبه فكرة الإهانة التي ستلحق بها وهلاكها بعد ذلك. وخاف على مصـير ابنته، التي قد ترتدي اليوم أجمل الملابس، ولكن مصيرها بعد ذلك مظلم ومعيب وقد تسكن اليوم القصور، وغداً ترمى إلى الشوارع.

فلقد عرف مثل هذه الحوادث، إلا أنّه لم يكن يتوقع أنّ هذا القدر المؤلم سيقع عـلى رأسه، وعلى الرغم من محبته لابنته تمنى لها الموت لأنّه الخلاص الوحيد في مثل هذه الحالة، وكانت مخاوفه مبررة إذ تحدث مثل هذه الأحداث المرعبة في مديـنة كبيرة، تتطور تطوراً رأسمالياً، فينتشر فيها البؤس والفقر والدعارة، يكتب دوستيفسـكي بعـد مرور سنوات في كتابه "في القبو" عن موت فتاة شابة، وقعت

ضـحية الظـروف الجديـدة. فرأى الأب أنّ مصير ابنته أصبح واضحاً ومرعباً وحتمياً.

يــبذل الوالد الحنون كل ما لديه من إمكانيات لإنقاذ ابنته، وإعادتها إلى بيته، يــبحث عــن بيـت الضابط، ويعرف أنه قد استأجر شقة على شارع ليتييني في العاصـمة بطرسـبرج، ويتجاوز الصعوبات كلها ويتسلل إلى غرفة الاستقبال في الشـقة، مـرتين، ويتوسـل للضـابط مينسكي راجياً إعادة ابنته دونيا إليه، ولكن محاولاته باءت بالفشل، فلقد أعطاه الضابط نقوداً، معتقداً أنّ النقود ستكون العزاء لمدير المحطة، وبهذا يظن أن المسألة قد انتهت، أخذ مدير المحطة النقود دون أن يشـعر بذلك وخرج إلى الشارع، وهو في حالة عاطفية يرثى لها وأحس أنّ يده تمسـك بالنقود، فرماها، وداسها، واتضح أنّ السعادة لا تباع ولا تشترى بالنقود، لكــن سمسون فيرن يحاول قمع مشاعر اليأس والقلق والتمرد ويحاول أخذ النقود لكي يصرفها على ابنته التي يعتقد بأنّها ستعود إليه، إلا أنّ شاباً أخذ النقود، قبل أن تصل إليها يد سمسون فيرن (وهذا يدل على السقوط الأخلاقي العام).

وتـتحدث القصـة عــن حيـاة سمسون فيرن بعد فراقه ابنته فأخذ يتعاطى المشـروبات الكحولية، لكي يسكت أحزانه، وانهارت صحته، فصار يظهر وكأنه مـتقدم فـي السن، على الرغم من أنّ عمره لا يزيد عن خمسين عاماً. وكان قبل حـلول المصيبة به نشيطاً، فتجعد وجهه، وشاب شعر رأسه، وتقوس ظهره، فلقد تـرك عمله، علماً بأنّه كان يقوم به على أكمل وجه، وحاز على أكثر من وسام، فـلقد خـدم سابقاً في الجيش وحاز على أوسمة هناك، أمّا الآن فتحول إلى رجل سـكير، ومـع هذا كلّه، بقي يحن إلى ابنته. وكان يحب الأطفال ويقدم لهم الجوز ويلاعبهم، وينقلهم على العربة، ولقد ذكر هذه الصفة أحد الأطفال واسمه فانكا.

وهكـذا وصـف لـنا بوشـكين سمسـون فيرن أباً حنوناً. والآن ننتقل إلى الشخصـيات الأخـرى في القصة. أيّ إلى ابنة مدير المحطة دونيا، وإلى الفارس مينسكي. لقد كان الفارس مينسكي رجلاً شريفاً، كما وصفه الناس الذين يعرفونه، فقد وعد دونيا بالسعادة وحاول أن يحقق لها سعادتها، أمّا عن ذنبه تجاه والد دونيا، فإنّـه يعترف بخطأه إلى حد ما، ويحاول التكفير عن هذا الخطأ بالنقود، كما يفعل عـادة أبناء وسطه، ولا تقلقه مشاعر مدير المحطة، وآلامه ومحبته لابنته وأعطاه وعـداً بمعاملـة ابنـته معاملـة جيدة وأضاف: "ماهي حاجتك إليها" إنها تحبني،

ونسيت حياتها الماضية".

لا يفكـــر مينســـكي إلا بنفســـه وبدونيا، ولا يريد أن يتنازل ويفكر بموظف صغير مثل سمسون، الذي يفصله عن الفارس سور لا يخترق، واجتازت السور الآن دونيا. ولذلك عندما خطف الضابط ابنة سمسون، لم يفكر بالمأساة التي ستدمر قلبه، وكان كل ما جرى للضابط من مرض، تظاهراً بالمرض، إلى رشوة الطبيب، إلى اقتراح أن ترافقه دونيا إلى الكنيسة فقط، مجرد مسرحية احتيال فارس عاشق.

لـــم تخطـــر على باله زيارة سمسون، وكذلك نسيت دونيا والدها خلال فترة معيـــنة، عـــلى الرغم من محبتها له، ترددت في الذهاب مع الفارس إلى الكنيسة، لأنها عرفت أنه يريد أكثر من ذلك، وعلى حد قول الحوذي بكت طيلة سفرها إلى بطرسبرج، وعندما رأت والدها في بطرسبرج، سقطت على الأرض، فاقدة وعيها، وارتمـــت فـــي نهايـــة القصة على قبر والدها وبكت بكاءً مراً. ولكنها تخلت عن والدها فترة طويلة، لأنها كما قال عنها مينسكي: "نسيت حياتها الماضية".

كانت دونيا تتمنى أن تعيش حياة الأغنياء، قبل زواجها، وكانت تتضايق من حياتهـــا مـــع والدهـــا وكانت تشعر بجمالها، الذي قد يساعدها على الوصول إلى المجتمع الراقي، ويذكر الراوي أنها قبّلته عندما التقى بها أول مرة.

ولذلـــك فإنّ مينسكي ودونيا لا يفكران بإقامة علاقة مع مدير المحطة، الذي أصـــبح يشـــعر أنّ ابنـــته تنتمي لمجتمع آخر، لا يحق لـــه التفكير فيه، ومجتمعه ومجـــتمعها متناقضـــان. تكمـــن الفكـــرة الأساسية في القصة في فضح العلاقات الاجـــتماعية الـــتي كـــانت قائمة آنذاك، وهناك أفكار ثانوية تخدم الفكرة الرئيسية المذكـــورة، مـــن هذه الأفكار، فكرة الابن الضال، الذي يترك بيت والده، ثم يعود إليه.

كـــان موضوع الابن الضال الذي ذكر في الإنجيل، والذي تذكره القصة من خلال مجموعة من اللوحات، موضوعاً ثانوياً، وإن كانت هناك وجوه متشابهة بين دونيا والابن الشاطر.

كـــانت تزين بيت مدير المحطة لوحات تصور قصة "الابن الضال" المذكورة في الإنجيل، وتصوّر اللوحة الأولى والد الابن الضال وهو متقدم في السن، يودّع ابـــنه أثـــناء خـــروجه من البيت مباركاً إياه، ويعطيه كيساً من النقود، ويظهر في

اللوحة الثانية الابن، الذي لا يستحق ثقة والده وأمه، ويستسلم للفساد، ويمضي أوقاته بين أصدقاء كاذبين ونساء ساقطات، أمّا اللوحة الثالثة فتصور كيس النقود وقد فرغ، ويضطر الشاب للعمل راعياً للخنازير، بعد أن فقد كلّ شيء، حتى ملابسه، واللوحة الرابعة والأخيرة تصور عودة الابن إلى بيت أبيه ويستقبله والده فرحاً، ويذبح الطاهي العجل السمين ويسأل الأخ الأكبر عن سبب الفرح.

أما دونيا، التي تركت بيت والدها، فعاشت هادئة سعيدة مع زوجها الضابط الفارس مينسكي في شقة واسعة في العاصمة بطرسبرج، وتبادلت مع زوجها الحب، وتتنقل بعربة رائعة، تجرها ستة خيول، ولديها ثلاثة أطفال ومرضعة وكلب مما يدل على سعة العيش وتزور في نهاية القصة قبر والدها، الذي مات حزيناً وحيداً فقيراً. وبذلك فإنّ حياة الابنة دونيا تناقضت مع حياة أبيها الحنون، ومع حياة الابن الضال تناقضاً تاماً.

ولقد عاد الابن الضال إلى أبيه فقيراً معدماً، بعد أن ضاقت به سبل الحياة، أمّا دونيا فعادت وعلامات الترف تدل على حياتها، ويشير عنوان القصة إلى أنّ مدير المحطة بطلها الرئيس، وليست ابنته، التي تركته ليس لأنها لا تحبه ولكن لكي تعيش حياة مترفة، لا تحلم بها في بيت والدها، فانتصرت رغبتها في الحياة المترفة على واجباتها تجاه والدها، وعاشت حياة سعيدة بالصدفة، فكان من الممكن أن ينتظرها مستقبل آخر وهو أن يطردها الضابط، وبعد ذلك تقع ضحية التشرد والسقوط، ولقد صوّر دوستيفسكي (1821–1881) وتولستوي (1828–1910) وشيدرين (1826–1889) النساء الساقطات. لقد حصلت دونيا على السعادة، إلا أنّ والدها وقع ضحية هروبها من البيت.

تنتهي قصة الأب الحزين نهاية حزينة، في حين أنّ حكاية الابن الضال تنتهي نهاية سعيدة، تنتهي بعودة الابن، وتنتهي قصة "مدير المحطة" بزيارة ابنته لقبره. ويصف الراوي زيارته الأخيرة للمحطة والتي زار خلالها قبر سمسون "وكانت السماء ملبدة بسحب رمادية، وتهب ريح باردة من الحقول المحصودة، نازعة الأوراق الحمراء والصفراء من الأشجار المقابلة في طريقها، وصلت إلى القرية عند غروب الشمس" ويصف الراوي المقبرة: "إنها مكان أجرد، غير مسيج، تتناثر فيه الصلبان الخشبية، ولا توجد فيه شجيرة واحدة، وأنا لم أر أبداً مثل هذه المقبرة الموحشة الكئيبة". وقال الفتى الذي كان يرافق الراوي: "هذا هو قبر مدير

المحطـــة" قال هذا، وهو يقفز على كومة من الرمل ركز عليها صليب أسود على أيقونة نحاسية.

إنّ عبر ومواعظ قصة بوشكين القصيرة المذكورة كثيرة وكبيرة، إنّها تتحدث عـــن التناقضات الاجتماعية المؤلمة، التي تحرم الأب من حقه في العيش مع ابنته الحبيبة، وأن يقاسمها السراء والضراء، وبالتالي تحرمه من حقه في أن يكون أباً.

لقدْ كتب بوشكين القصة المذكورة عام 1830 أيّ في زمن القيصر نيكولاي الأول وكـــانت هذه القصة مقياساً لذلك العصر، الذي اتصف بواجهة برّاقة، أخفت وراءها آلام الفقراء وعذابهم وحرمانهم من أبسط الحقوق الإنسانية.

تحدثـــنا فـــي بداية تحليلنا لقصة بوشكين (1799–1837) عن وجهات نظر مختـــلفة، وذكرنا الباحثين الذين فهموا هذه القصة على أنها نداء للأغنياء لمساعدة الفقراء، والتعاطف معهم.

ولكن التحليل أثبت عدم صحة هذا الرأي، فلقد طالب بذلك الشاعر كارامزين (1766–1826) فـــي قصته القصيرة "ليزا الفقيرة" (1792)، لقد أدان في قصته الـــنظام الاجتماعي القائم على الظلم والقهر والاستبداد، وبذلك وضع الشاعر حجر الأســـاس لمعالجة مثل هذا الموضوع الذي تابع معالجته الأدب الروسي في القرن التاسع عشر.

عـــندما بدأنـــا نحلل قصة بوشكين "مدير المحطة" قدّمنا سطوراً مشهورة من رســـالة تولستوي (1828–1910) إلى ستراخوف، والتي يشبّه فيها العمل الأدبي بمجموعـــة مقطوعـــات يقود بعضها البعض الآخر، وبالتالي تشكل في مجموعها وحدة متكاملة، وكذلك هي حال العمل الأدبي، الذي تشكل وحدته العضوية، أساساً هاماً لكماله. لم يوضح تولستوي في رسالته الآنفة الذكر تفاصيل فكرته، ولكنه في تقديمـــه لمؤلفـــات الأديـــب الفرنسي موباسان (1850–1893) كتب: إن الذين لا يـــتذوقون الأدب تذوقـــاً حقيقيـــاً، يـــرون وحدة العمل الأدبي العضويّة تكمن في شخصـــياته، وعقدتـــه الواحـــدة أو فـــي تصوير حياة شخص واحد، إنّ هذا ليس صـــحيحاً، يتراءى الأمر بهذا الشكل للإنسان السطحي، لأنّ الإسمنت الذي يصنع الوحـــدة العضويّة للعمل الأدبيّ، ليس بطل العمل، وإنما المؤلف ورؤيته الأصيلة والأخلاقيّـــة لـــلعالم وعلاقته به، لأنّنا عندما نقرأ كاتباً جديداً فإنّ السؤال الأساسي الـــذي يتـــبادر إلى أذهاننا هو: من أنت كإنسان؟ وما الفرق بينك وبين بقية الناس

الذيــن أعرفهم؟ وما الشيء الجديد الذي ستقوله. وكيف يجب أن ننظر إلى حياتنا؟ أمّا إذا كان الكاتب معروفاً، فالسؤال الذي يتبادر إلى الذهن: ما الشيء الجديد الذي ستقوله؟ ومن أية زاوية الآن ستلقي الضوء على حياتنا؟"(4).

رأينا أثناء تحليلنا لقصة بوشكين أهمية آراء تولستوي الأدبية. فكان العصب أو الشـريط الـذي يوحّـد أجزاء هذه القصة هو رؤية بوشكين الأخلاقية للواقع وللأشخاص وللأحداث.

❑

■ المصادر باللغة الروسية:

(1)-هيجل، مختارات، المجلد 12، موسكو، 1938 ص19.

(2)-ليـف تولسـتوي، المؤلفـات الكامـلة، المجلد الثاني والستون، موسكو، دار الأدب الإبداعيّ، 1953، ص269.

(3)-المصدر نفسه.

(4)-ليف تولستوي، مقالات ورسائل ويوميات، موسكو، دار الأدب الإبداعيّ 1955، ص 286.

❑❑❑

مفارقة الحداثة:
هارولد بلوم

■ ديفيد كوزنز هوي ■

ترجمة: خالدة حامد . بغداد.

إن التعارض النيتشوي بين الشعر والتاريخ لا يكون إشكالياً للمؤرخ بل للشاعر أو المبدع الأدبي الآخر أيضاً. ويقدم لنا كل من الأدب والتاريخ الأدبي إشكالية فهم الكيفية التي يكون بها شيء ما ملازماً للتراث ـ وبذا يكون تاريخياً ـ ويتضمن أو يحقق، مع ذلك، أصالة متفردة تتعالى على التراث. وإذا علمنا أطروحة اتصال التاريخ والتراث الهرمنيوطيقية، كيف يحدث الانفصال، أي الفعل الشعري الإبداعي حقاً؟ وكيف يظهر الجديد؟..

يرى غادامير أن المفهوم الهرمنيوطيقي لتاريخ الآثار والتركيز على مرجعية التراث واتصاله لا يعيقان إمكانية الإبداع الأصيل. ومجدداً نقول إن الاعتقاد بأن الوعي الهرمنيوطيقي يمنع ظهور الجديد أو الثوري، لهو سوء فهم للمفهوم. إذ يساء تصور التاريخ إذا نظر إليه بوصفه اتصالاً عضوياً Organic يتطور باستقلال ومن غير انقطاع.

ويرى غادامير عكس ذلك، إذ أن التراث لا يتولد بذلك النوع من اليقين، وليست له "براءة الحياة العضوية"، بل "يمكن مقاومته بالحماسة الثورية حينما يكتشف أنه بلا حياة ومعدوم المرونة"(K.S1160). [1]

---

(1) KS: مختصر كتاب "هانز جورج غادامير" المؤلفات المجموعة" إينظر: فصل: الخطاب والهرمنيوطيقا والأيلوجية" (المترجمة).

H.G. Gadamer, "Rhetorik, Hermeneutik und Ideologiekritik. "Kleine Schriften I. 113-130.

ويمكن توضيح المسألة بالإشارة إلى أن الأدب يميل إلى الاستناد إلى تراث ما لمكانته وإمكاناته، وقد يتطلب هذا التراث ثورة باطنية، كما قد يكون من الضروري القيام بشيء ما لم ينجز من قبل. فلعل المؤلف الذي يحاول، عن عمد، القيام بشيء قد أنجز من قبل، ما يزال يحاول القيام بشيء مختلف... شيء جديد ... شيء لا يقوم به معاصروه الذين يحاولون جميعاً أن يكونوا "أصيلين". ومع ذلك. إن أكثر ما كتب يخفق بإتيان شيء جديد، وربما كان سبب ذلك أن التأمل، في ماقد أنجز، لم يكن عميقاً بما فيه الكفاية.

ولاشك في أن الفلسفة الهرمنيوطيقية عندما تؤكد أن الحداثة الجمالية غير معاقة، بل تسهل من مهمة الشاعر، وإن القول إن الموقف الفلسفي لا ينطوي على مفارقة أبستمولوجية لا يعني أن الشاعر سيواجه صعوبات أقل حينما يحاول إيجاد صوته. لهذا فإن النظرية الهرمنيوطيقية لا تحل سوى المفارقات الفلسفية المقترنة بالتاريخانية. فهي لا تحل الرؤية التاريخانية القائلة إن ما يعد شعراً، أو حتى فلسفة يكون خاضعاً للتغيير. والحق: إن مهمة الشاعر والناقد، وربما الفيلسوف، الأساسية جداً هي الإسهام بإحداث التغيير في حقولهم المعرفية.

ويعد هارولد بلوم أحد نقاد الأدب الذين يشاطرون الحدوس التاريخانية الكامنة خلف الفلسفة الهرمنيوطيقية ويعرفها في نظرية تاريخ أدبي غنية" إذ يمثل كتابه "قلق التأثير" "The Anxiety Of Influence"(1) أكثر من (وكذلك أقل من) محض "نظرية في الشعر"، لأنها تصور نظرية ثقافتنا ونظرية حداثتنا بذاتها. ونظراً إلى أن هذا الفيلسوف الأكاديمي انسحب من "ساحة التدريس"، يخطو الناقد الأدبي فيه خطواته لتقديم تشخيص واضح لمحاولة العقل الحديث للتفكير على نحو إبداعي في الوقت ذاته الذي يتأمل فيه نشوءه وشرطه التاريخي.

يعد كتاب بلوم نظرية للتاريخ الأدبي تذهب إلى ما وراء الاهتمام بالكيفية التي يتعامل بها المؤول مع الموضوع الأدبي (على الرغم من أنها [أي النظرية] تعود إليه مجدداً)، كما ترى أن الإدراك الذاتي التاريخي ـ ويمكن لنا أن نقول الوعي الهرمنيوطيقي ـ يعود إلى الشاعر، وبمقدوره القول إن بلوم يتعامل مع الإدراك الهرمنيوطيقي للشعر ذاته، لأن شاعره هو "الشاعر داخل الشاعر"

(AIII)[2]، وليس شخصاً بايوغرافياً biographic وتبعاً لما تراه نظرية التأثير الشعري عند بلوم فإن معنى القصيدة يمثل وظيفة القراءة، إلا أنها تلك القراءة التي لا تؤدي إلى تحويل القصيدة إلى "شيء لا يعد قصيدة بحد ذاته"، بل إلى "قصيدة أخرى" (AI 70) أي إلى قصيدة السلف Precursor.

ولهذا، تعد نظرية التاريخ الأدبي عند بلوم نظرية محايثة أو جوهرية جداً بالنسبة للشعر ذاته، ولا ينبغي لنا تفسير الشعر بتحويله إلى عوامل خارجية مثل الصور أو الأفكار أو المعطيات أو الظواهر (AI 94)، وفي الوقت نفسه، تعد نظرية بلوم معللة للتاريخ الشعري لأنها تؤول القصائد تعاقبياً Diachronically عبر قصائد أخر. ونظراً إلى أنها نظرية تأويل، لذلك فإنها تتحاشى المفارقة لأنها تعترف بكل من ضرورة أن نعد الشعر محايثاً، وضرورة لا تتجرد هذه المحايثة من التاريخانية. وترتبط القصيدة بعلاقة مع تراث الشعر، أي التراث الذي لا حاجة لأن يكون واعياً تماماً ليكون فعالاً. كما يستلهم بلوم الفكرة الفرويدية التي تنظر إلى التراث بوصفه "مماثلاً للمادة المكبوتة في حياة الفرد الذهنية" (AI 109). لهذا كان بمقدوره الإدلاء بزعمه المدهش ومؤداه أن لا حاجة لأن تكون قصيدة السلف قصيدة لم يقرأها الشاعر الخلَف [اللاحق] ephebe ــ في حياته أبداً (AI 170). كما أن التأثير ليس شيئاً يمكن الهروب منه بالبراءة أو الجهل، ولا يمكن أن يكون الخيال ممكناً من غير التأثير (AI 154). ويعتقد بلوم أن أعظم منكري التأثير المحدثين، أمثال غوته، ونيتشه، ومان، وبليك، وروسو، وهيغو، يُبدون، على نحو يثير السخرية، قلقاً عميقاً إزاء التأثير (AI 56). ولا يمكن ببساطة نسيان السلف لأن النسيان، مثلما يعترف بذلك نيتشه، هو عملية كبت، لا عملية تحرير، نابعة عن إرادة. ويقول بلوم: "إن أي سلف منسي يصبح عملاق الخيال"..(A I 107).

ولهذا، إذا مثلت قصيدة ما قراءة لقصيدة سالفة، سواء أحدثت القراءة حقاً أم لا، ينبغي أن تكون القراءة من نوع خاص، وينبغي أن تمنع تأثير القصيدة السالفة من أن يطغى على القصيدة الجديدة ويخضعها: "ربما يرغب كل قارئ جيد بالغرق، لكن إذا غرق الشاعر فإنه لن يصبح، عندئذ، سوى قارئ" (AI 57). فالتأثير هو القلق الأساسي للذهن الحديث حينما يواجه التوتر Tension في حاجة

---

[2] AI : مختصر كتاب "قلق التأثير"، *The Anxiety Of Influence* (المترجمة).

السـلف إلى "أن أكون أنا ولكن ليس أنا" (AI 70)، ولابد أن تمثل قراءة الخَلَف للسـلف سـوء قراءة أو سوء تأويل: "فإذا أرادَ الخلَف تحاشي الإصرار المتعنت over – determination، فإنه يحتاج إلى نبذ الإدراك الحسي الصحيح للقصائد التي يقدرها عالياً"(AI 71)..

وترى نظرية بلوم أن تاريخ الشعر منذ شكسبير هو "خارطة سوء القراءة".. A map of Misreading، وأن الـرابطة المشـتركة بين سوء القراءات هذه ـ أي، ذات الشـعر الخفية ـ هي قلق التأثير (AI 152). ويقف وراء نظرية بلوم الشـعرية تأثيـران مهمان، هما فرويد ونيتشه. إذ يقدم فرويد استعارات الدافعية motivation، ويقـدم نيتشه بلاغة المفارقة paradox والسلطة power ويرى بـلوم أن الشـعر الحديـث قصة رومانسية عائلية يناضل فيها الخلف ضد القلق المتسـبب عـن القـوة والمرجعية المجسدة في شخص الوالد، أي الشاعر السلف (وأحياناً تكون شخصيته مركبة)، تبدو أشبه بالمَعْلم monument الأخير، الذي لا يجارى، في تاريخ الشعر، ويتعطش الخَلَف إلى الانفصال، أي: إلى حدوث توقف أو انحـراف في هذا التاريخ بحيث يتمكن من إزاحة سلفه والوقوف محله ـ مثلما أن الطفـل الـذي يعلم أنه مدين بحياته لوالديه يريد رد الجميل لوالده (ربما بإنقاذ حياته)، إلا أنه يرغب أيضاً برد الجميل لوالدته (في أن يصبح هو الوالد)(2)..

إن مـا يرغب به الخَلَف هو الاعتراف بإبداعه في تاريخ الشعر مقدماً نفسه ذروة لهذا التاريخ. ومع ذلك ينبغي أن تكون عملية إعادة التنظيم كاملة تماماً بحيث تـنعكس فيهـا سلسـلة التأثير الاعتيادية. فبدلاً من السببية التقدمية Forward causation الاعـتيادية، التي من خلالها ينظر إلى الشاعر السلف على أنه يؤثر في الشاعر الخَلَف، توحي نظرية بلوم بسببية ارتجاعية Backward. إذ لا ينبغي لـنا أن نـنظر في مقاطع معينة من عمل السلف على أنها إيذانات بفجر الشاعر الخَـلَف حسـب، بل ينبغي لنا إظهار السلف مديناً (وأقل شأناً) من إنجاز الشاعر اللاحق وروعته (AI 141).

فالشـاعر القوي هو الذي ينجح في جعلنا نرى العمل السابق بطريقة لم نكن لنمتلكها لولا ظهوره، وذلك لأن الأمر هو "كما لو أن الشاعر اللاحق قد كتب عمل السـلف المـتميز".. (AI 16). ولذلك يجد بلوم أن حكمة نيتشه التي يقول فيها "حينما لا يكون للمرء والد جيد، فإن من الضروري أن يبتدع له والداً" أصدق من

مقولة كيركيغارد "إن الذي يرغب بالعمل يلد والده"(AI 56)..

ويعـد بـلوم واعيـاً تماماً بمفارقة الحداثة التي وصفها نيتشه، ويرفض، على العكـس من نيتشه، ولكن لأسباب تختلف عن أسباب رفض دي مان، الحل المتمثل باللجوء إلى الشباب كطريقة للتعالي على مرض الوعي التأملي التأريخي، فعلى الرغم مما يعتقده الشباب من أنهم أنقياء Pure، إلا أنهم ليسوا كذلك، فالمرء مرتبط بالتاريخ حتماً، لكن بعلاقة وحشية وفاسدة ومنحرفة (AI 85).. كما أن بلوم مدرك تماماً أن الصـعوبة التي يواجهها الشاعر المبدع ليست صعوبة مفهومية فقط بل أنها مغروسة فـي مشروع الشعر كله. وإذا لجأنا إلى الملاحظة السببية الحقيقية التي تقول إن "لا حاجة لأن يقوم التأثير الشعري بجعل الشعراء أقل أصالة، مادام كثيراً ما يجعلهم أكثر أصـالة، وإن لـم يجعلهم الأفضل، بالضرورة"، فإننا نستطيع عندئذ تنحية المعضلة المفهومية المتعـلقة بالكيفيـة التي يعطي بها التاريخ الأدبي معنى لكل من التأثير الشعري والأصالة الشعرية (AI 7)..

كمـا يحل بلوم أيضاً مفارقة التأثير والجدة novelty على وجه التحديد لأنه يقـدم شـكلاً مـتقدماً لنظرية التلقي، تلك النظرية التي ترتكز على قراءة الشعر والمـراجعة الـتراكمية للتراث في تحديد الأعمال الشعرية. ونجد على المستوى الظاهـر أن بـلوم يتخلى عن أسطورة كتابة الشعر البريئة واللا دافعية من خلال الإشـارة إلى الغيـرة والقلق الكامنين خلف الكتابة مما يجعلها سوء قراءة متعمدة (AI 86). ومع ذلك، إذا نظرنا إلى بلوم عند مستوى آخر، أي بوصفه منظّر قلق فـإن هـذا يعـني الاعتراف بأن ما يبدو أنه "الشاعر داخل الشاعر"، من الناحية السـايكولوجية، هو في الحقيقة توصية للقارئ الجيد، أي الناقد الأدبي. والحق أن مـن غير الممكن أن نعد نظرية بلوم نظرية شعر حقاً، فكل ما تقولـه عن الشعر هـو: إن ما يعد شعراً يخضع للتغيير. فالنظرية تاريخانية بمعنى أنها تجعل الشعر متناسباً مع النماذج التي ولّدها، في أزمان مختلفة، كل من سيصبح الشاعر القوي اللاحـق [الخلَف]. ولا تقدم أية معايير لما يعد شعراً. والحق أن من غير الممكن إعطـاء مثل هذه المعايير لأن قلق التأثير الكامن في الشعر كله يكون غير محدد بذاته ومتناسباً مع موقفه التاريخي المحدد.

وبوصـفها نظرية نقد لا شعر، تحدث عندئذ إزاحة غريبة للشاعر وللشعرية Poetics. ونظـراً إلى أن نجـاح إرادة السلطة الشعرية يعتمد توليد رؤيا جديدة

لـتاريخ الشـعر، فمن يكون أفضل عدة من الناقد ـ المؤرخ لهذه المهمة؟ إذ قد يفسح الشعراء الأقوياء في النهاية المجال أمام النقاد الأقوياء، إلا أن من الصعب، حقـاً، الـتفريق بين الاثنين. وبلوم نفسه يطلق تسمية "القصيدة القاسية " severe poem عـلى كـتابه (AI 13). ويؤكد أن النقد والشعر لا يكونان متشابهين إلاّ بالدرجة degree. وببساطة نقول إن الاختلاف الراهن هو أن الناقد لديه آباء أكثر لأن أسـلافه هـم الشـعراء والنقاد، معاً (AI 95). ويدعو بلوم إلى نقد تضادي [نقيضـي] antithetical يـنظر في القصيدة بوصفها سوء قراءة تضادية لقصائد أخرى. إلا أن بلوم، بسبب حقيقة أن معنى القصيدة ما هو إلا قصيدة أخرى، وإن القصـائد سـوء قراءات، يتوصل إلى نتيجة تقول: "ليست هناك تأويلات بل سوء تأويلات فقط، وبذا يعد النقد كله شعراً نثرياً"(AI 95)..

إن الصـعوبة الـتي تصاحب نظرية النقد هذه هي أنه مثلما لا توجد معايير محددة للشعر، لا توجد معايير للنقد، أو ربما كان النجاح هو المعيار الوحيد. ومع ذلك يبدو بلوم، بشأن هذه القضية، واقعاً في مفارقة نيتشه حد أنه يستعير لغة نيتشه ذات المفارقة الواضحة، فيقول:

ـ "إن القضية هي التاريخ الحقيقي، أو الاستعمال الحقيقي له، بدلاً من سوء اسـتعماله، بالمعنى النيتشوي. أما التاريخ الشعري الحقيقي فهو القصة التي تتعلق بالكيفية التي عانى بها الشعراء، بوصفهم شعراء، من شعراء آخرين (AI 94)..

ونظـراً إلى أن الحقيقـة هنا هي مسألة استعمال أو غرض، يبدو من غير الواضـح ما إذا كان التاريخ الشعري "الحقيقي" معتمداً أي شيء أكثر من اعتماده قـدرة الناقد على إقناع بقية النقاد بأن تفسيره أكثر تشويقاً من التفسيرات الأخرى إذ يـرى بـلوم (على العكس من نيتشه) إن غرض التاريخ الأدبي قد لا يتمثل إلا بإشـباع الـناقد لأنانيته. ومع ذلك تحدث مثل هذه الذاتانية شرخاً في فاعلية النقد، لأنه لو اعتقد كل ناقد بأن فهمه، وأفهام الآخرين، للتاريخ الأدبي يتسم بالاعتباطية، وأن فاعليـتهم ليسـت سوى ممارسة لسلطة الإرادة بغية التحول إلى الناقد الخلَف الأقـوى، لما كان ثمة أساس حتى لأدنى مقدار من الإجماع المطلوب، بل ستكون الحاجـة إلى المـزيد لتفسـير الكيفية التي يتمكن بها ناقد واحد من تقديم برهان أفضل، أو امتلاك رؤيا أبعد من غيره.

ولاشك في أن رؤيا بلوم للثقافة الحديثة هي رؤيا أنتروبية[3] Entropic، وربما لا يتهرب بلوم من هذه النتيجة العدمية؛ فالقلق يكون بشأن الموت أساساً. ونظراً إلى أن بلوم لا يناقش الشخص البايوغرافي وإنما الشاعر الذي داخل الشاعر، يكون قلق التأثير، أيضاً، قلقاً بشأن موت الشعر. فموقف الثقافة اليوم أشبه بموقف الشعر، وأن الصورة التي يرسمها بلوم للشعر مشابهة، إلى حد ما، للمعنى النيتشوي للعدمية البارزة في العصور الحديثة. فإذا بدأ الشعر الذي أعقب شكسبير بالتلفت إلى ما ورائه تدريجياً، أي إلى القرنين التاسع عشر والعشرين، فإنه يصبح غارقاً بهاجس ذاته وبإدراكه لنظرته النكوصية المستمرة، وربما كان شعر ما بعد عصر الأنوار شعراً عن الشعر، دائماً، ويرى نيتشه في تحليله الذي يقدمه في كتابه "جينالوجيا الأخلاق"[4]. إن الشعر حينما يصبح واعياً بكينونته على هذه الصورة فقط، لا يكون قادراً على التهرب من الاعتراف العدمي بأنه لا يعكس سوى إرادة العدمية العمياء الفارغة.

ومع ذلك، قد يعجل موت الشعر بزوغ فجر النقد، وقد وضح أحد نقاد اليوم ذلك بقوله: "إن أحدث المجلدات الرقيقة تبدو شفافة تماماً بفضل الإشعاعات القوية المسلطة عليها من ألف ملاك نقدي"(3). ولكن إذا توقف الشعر، هل سيتأخر النقد جداً؟ إن تحرير النقد من موضوعه يعرضه لإمكانات التخيلات الغنية جميعاً. ومع ذلك فإنه إذا كان ينظر في نفسه بوصفه تخيلاً فقط، لا بوصفه معرفة (لأن الأمر ما عاد يشتمل على حقيقة، الآن)، فعندئذ لا يوجد شيء يبقيه بعيداً عن الاستسلام إلى الوعي الذاتي الاستحواذي obsessive لمرض التخيل الحديث. وحينما يدرك الناقد، مثل الشاعر، أن الغاية هي التحول إلى الناقد الخلف القوي، يحدث عندئذ صراع تام من أجل السلطة ولا يصبح النقد اعتداءً كامناً وإنما اعتداءً صارخاً. ولكي تتجلى إرادة السلطة كما هي عليه فإن هذا يعني إلحاق الهزيمة بغرضها. وهكذا، يصبح النقد بلا غاية إذا كانت القراءة نتيجة لتخيل اعتباطي، وإن كان غنياً.

وعندئذ، وانطلاقاً من المنظور الهرمنيوطيقي، تتمتع نظرية بلوم بمزية إظهار إمكانية تفسير مشروع التاريخ الأدبي بطريقة يتم بها التوفيق بين متطلبات

---

(3) الأنتروبيا: دالةحالة يُقصد بها اللا انتظام، وإن جميع التغيرات الفيزيائية والكيميائية تؤدي إلى تغير نسبي في انتظام وتوزيع الذرات أو الجزيئات في المجموعة والنظام (م).

(4) الذي ترجم أيضا إلى: "أصل الأخلاق وفصلها"(م)

الوعي الجمالي ومتطلبات الوعي التاريخاني. ولا يوجد ضمن نطاق الحلقة الهرمنيوطيقية توتر، لا يمكن تسويته، بين الشعر والتاريخ مادام الشعر ينبعث خلال فهم تأويلي يعد تاريخياً بالدرجة الأساس. ومع ذلك، وعلى الرغم من الاعتراف الموثوق بتاريخانية الشعر، تخفق نظرية بلوم في التغلب على خطر العدمية الذي يتراءى خلف فهم نيتشه غير الوافي للوعي التاريخي. وتتخطى نظرية غادامير الهرمنيوطيقية حدود نيتشه بإعطاء وصف مختلف لظاهرة انصهار الآفاق في الوعي الهرمنيوطيقي. ويحدث هذا الانصهار عبر توسط مادة الموضوع التي تحدد كلاً من الآفاق الماضية والحاضرة. ولهذا يأتي انزلاق بلوم في العدمية نتيجة لافتقاره إلى عرض مادة الشعر ذاته، ويحدث ذلك بسبب عدم قدرته على التحدث عن توقعات الحقيقة فيما يتعلق بالشعر والنقد. ويبقى السؤال قائماً عما إذا كانت هذه النظرية قادرة، في النهاية، على تعويض هذا النقص ـ أي أنه سؤال قد يكون محرجاً جداً لأية شعرية مستقبلية. ولا تقدم فلسفة غادامير الهرمنيوطيقية مثل هذه الشعرية المعيارية، إذ أن قيمتها تكمن في أنها تحدد العناصر التي ينبغي تضمينها في أية عملية للفهم الإنساني. وعلى الرغم من أن نظريات التلقي الحتمية تشرح الكيفية التي يمكن بها تطبيق هذه العناصر، إلا أنها تحدد في بعض الحالات المشكلات التي تنتج عن تجاهل عناصر معينة، وعن غلق الحلقة الهرمنيوطيقية بسرعه مفرطة.

■ **الهوامش:**

1- Harold Bloom , The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry (New J York Oxford University Press 1973).

(سنرمز له من الآن بالرمز AI)..

2 ـ المصدر نفسه، P.63-64. ولم يحدد بلوم أسباب تحول التنافس الأوديبي، بدلاً من موقف الكترا، إلى نموذج لتحليل الشعر، إلا أن اللجوء إلى فرويد في أية حالة لا يكون إلا على نحو غير مباشر مادام بلوم يزعم أن قراءة الشعر لا تعد، بأية حال من الأحوال، نتيجة تسامي الجنس Sex، بل تسامي العدوان aggression (AI 115)..

3 ـ يظهر نقد Richard Rorty في:

Princetion Alumni Magazine. العدد 66 نهاية 1975)..

□□□

الشـــــعر

1-أصـــــدقائي البلاســـــتيكيون ، بقـــــلم ميشـــــيل د.آدامـــــز ،
ترجمة : كمال محيي الدين حسين
2-قصـــائد مخـــتارة للشـــاعر الألمـــاني بـــرتولد بـــريخت ،
ترجمة: .عدنان حبال
3- " كيـف أحـبك" بقـلم الشـاعر اليوغسـلافي: جـورا دافينج،
ترجمة هدى علي التميمي

أصدقائي البلاستيكيون[(1)]

"My Plastic Friends"

■ تأليف: فرانك كونسيكا ■

ترجمة: د.كمال محيي الدين حسين

(الشاعر الأمريكي ميشيل د.آدامز (Michael D. Adams)، من فيلبس، منح الشاعر على هذه المقطوعة تنويه شرف في المسابقة السنوية لشعراء ويسكانسن الشباب Wofp لعام 1998، قسم المستجدين الأعلى. كما منحت قصائد مجموعته الشعرية "أصدقائي البلاستيكيون" تنويه شرف في جوائز مانينغهام تراست، المسابقة الوطنية الشعرية للطلاب التي حُكمت من قبل الاتحادية الوطنية لجمعيات الشعر الولائية).

*****

أخبروني ماذا أنتم فاعلون
إني أعلم أنكم تعرفون، أني إليكم آت.
أرى لعبتكم.
وأرى الطريق، بحدسي، فأنتم تعيشون للّهو.
أشعر أني طيب، وأن الأشياء تسير على نحو صحيح
تأكيداتكم بأن تكونوا تماماً في صفي.

---

(1) 1 ـ البلاستيكيون ، أي اللدائنيون، أو المكونون من مادة لدائنية.

لكني وأنا في محنة
أنظر حولي
لا أقدر أن أعثر على أحد منكم.

***

إلى هنا هاهم يأتون ثانية.
هل ينتهي هذا أبداً؟
حتى إلى أن أحتاج إليهم
أصدقائي البلاستيكيون
عندما الحرارة تبدأ، ينصهرون.
هم مانيكانات[(2)] تمشي
أصدقائي البلاستيكيون

***

إني أتساءل إن كنتم أبداً سترون
بالدقة ماذا فعلتم بي؟
الأمانة هي كل ما أحتاج إليه
تبادل مفتوح منكم إلي

***

أشعر بالوحدة، وبأني قد هوجمت.
بأنكم بالسكين طعنتموني في ظهري.
يا أصدقائي البلاستيكيين.

---

2 [(2)] ـ مانيكانات، مفردها مانيكان، أي عارض الأزياء أو عارضة الأزياء.

يومٌ تذكاري

"Memorial Day"

((يهدي المترجم هذه المقطوعة الشعرية إلى أطفال الحجارة الأبطال)).

ـ ((الشاعر بيل وايز Bill Wiese، وهو من شعراء ويسكونسن بوسط الغرب الأمريكي، يعيش ويكتب في منطقة مينوموني بالولاية المذكورة))..

سُوْسَنَةٌ، بعثت قدامى المحاربين
في كل يوم تذكاري، عندما كنتُ فتيّاً

***

كنّا في الخلف نسير
نحمل رايات
ولدينا أمرٌ، ألاّ نستخدمها كمهاميز.... أو كسيوف،
مبارزةٌ تمّت، بين رجال بوجوه مقلّوبة
وقساة، ضدَّ براعم حربيّ العالم، الثانية والأولى.
العسكر كسروا الإيقاع، فوق الجسر المتناظر
كانوا يخشون أن يهدم إيقاع الخطوات
قنطرة الجسر

***

البنادق، مزّقت سكون التناظر
والأبواق، ضربت للموتى سلاماً،
في تلك الأثناء، كنّا ننبش بحثاً عن غلف الطلقات.. النحاسية.

***

أحِنُّ إلى سوسة
وإلى الرايات التي تدفع بسهولة كالسيوف
وإني أتساءل، هل حقاً أن الجسر سينهار
تحت مسيرة... أقدام الأطفال !!

*****

الجمال في الكهرمان((3))

Pretty In Amber

Frank E. Konieska

ـ ((للشاعر فرانك ي. كونيسكا، الذي يعيش ويكتب في مدينة بورلينغتون بولاية ويسكانسن، شمال وسط غرب الولايات المتحدة الأمريكية))..

بينما العام يعبر من حولنا
وللأمانة، إنني أرقب العيون
الكئيبة، عيون الشتاء الرمادية،
تلك التي تخبئ وعد التجدد.

***

المضيء والقاتم، وظلال الأخضر المائعة،
عيون فقاعات الينبوع، المتلألئة،
تجلب النماء، الحياة، الأمل

---

(3) *الكهرمان: صمغ مستحاث ينتج عن بعض أنواع الصنوبريات القديمة المنقرضة.*

لكل الأشياء، الجديدة المنتعشة.

***

الصيف يضحك والعيون،
الهادئة، داكنة الزرقة.
الملأى بالحكمة[(4)]،
ذات السلطان الحتمي.

***

لكنْ تأتي الضيرورة
يذوي الأزرق والأخضر.
تتماهى الألوان.
لتصوغ عيون الخريف الكهرمانية

❑❑❑

(4) وردت في النص الإنكليزي المعرفة Knowledge، واستبدلناها بالحكمة لضرورة شعرية.

قصائد مختارة
للشاعر الألماني الكبير
برتّولد بريخت

■ ترجمة: عدنان حبال ■

تعريف بالشاعر:

ـ ولد في العاشر من شباط عام 1898 في مدينة آوغسبورغ واقتيد إلى الخدمة العسكرية عام 1918 ثم عاد 1924 للحياة في برلين ومنها إلى ميونيخ التي عرضت له أولى مسرحياته (قرع طبول في الليل) عام 1922.

ـ اعتباراً من عام 1926 بدأت علاقات بريخت مع المنظّرين الماركسيين والتي توجت عام 1928 بعرض مسرحية(أوبرا الثلاثة قروش) على مسرح فايمار الوطني بنجاح كبير، ولا تزال هذه المسرحية الغنائية تعرض على المسارح الألمانية والأوروبية حتى اليوم.

ـ عام 1933 ومباشرة بعد حريق مبنى الرايخ في برلين غادر بريخت وزوجته هيلينه فايغل في 28 شباط المدينة متوجهين إلى براغ ثم إلى فيينا ومنها إلى زيوريخ.فالدانمارك ثم السويد وأخيراً أقاما في أمريكا.

ـ بعد استجواب الشاعر من قبل (لجنة النشاطات المعادية للولايات المتحدة)، طار بريخت جواً إلى باريس ومنها إلى زيوريخ وأخيراً إلى برلين عام 1949، حيث كانت الحرب قد وضعت أوزارها وظل يعمل في الشعر المسرحي والكتابة الناقدة الجريئة بمختلف أجناسها الأدبية حتى توفي في 1956/8/14.

ـ ترجم الكثير من مسرحياته وقصائده، وقصصه إلى اللغة العربية، وقد

تميزت أعماله الأولى بمحاربة النازية الديكتاتورية وأعماله الأخيرة بالنقد السياسي اللاذع ضد النظامين الحاكمين في الدولتين الألمانيتين دون تحيّز.

****

قصيدة الربيع

ـ هوذا الربيع يطل على الناس
في الموعد المحدّد...
وتعود لعبة الأجناس
والحياة التي تتجدّد..
يلتقي عاشقان في أحضانها
فتى جريء وفتاة تتردد
ثم تضم يده بين أصابعها
حتى تذوب بل تتعصّر
ويهتز العشق في نهدها
حتى يثور بل يتنفّر
وهروب عينيها يغري الفتى بها
ويدعوه إليها أكثر فأكثر..

ـ 2 ـ

ـ في ضوء مختلف جديد
تظهر الطبيعة في الربيع
على علوّ ليس بالبعيد

يبدو تشكيل طيور بديع

الهواء صار لطيفاً الآن

والنهارات تطول مع الزمان

والمراعي الفسيحة الخضراء

يغمرها المزيد من الضياء

ـ 3 ـ

ـ بلا حدود تنمو أوراق الأشجار

بلا انقطاع يعم الازدهار

في الغابة أو في السهل المديد

أو على ضفاف الأنهار

يُبعث العالم من جديد

دون سابق إنذار.

***

مشيئة الإله

ـ 1 ـ

ـ السيد الخبّاز، خبزكم معجّن

خبزي معجّن؟؟ غير ممكن

صنعته من دقيق جيد

ناعمٍ من حيث الطحن

وبنفسي راقبته يا سيد

وهو ينضج داخل الفرن

أما إذا كان قد عجّن

وأنا عنه ساهٍ

فهذه بالتأكيد حتماً

مشيئة الإله

هو الذي خلقه

ـ 2 ـ

ـ السيد الخياط

هذا السروال مشوّه

لا، ليس فيه عيب

هذا مستحيل

خطته بالخيط والإبرة

والصبر الطويل

كنت ماهراً في القص

كما في التفصيل

أما إذا خرج الأمر من يدي

فهذا دون أي اشتباه

أمرٌ تمَّ بمشيئة الإله

هو الحاكم السرمدي

ـ 3 ـ

ـ السيد المعمار

لقد انهار الجدار

جداري لا يعقل أن ينهار

عمّرته بيديّ حجراً فوق حجر

سخيت عليه بالمؤونة والحذر..

أما إذا انهار

فهذه دون شك مشيئة الإله

— 4 —

ـ السيد المستشار

الناس هاهنا جائعون

لا يمكن أن يجوع المواطنون

أنا لا آخذ لي لحماً ولا شراباً

وألقي يومياً على الشعب خطاباً

أما إذا جاع الناس وفتحوا الأفواه

فهذه طبعاً مشيئة الإله...

هو الذي جعلكم تجوعون..

أيها الأعزاء المواطنون..

— 5 —

ـ أيها الناس

المستشار مشنوق في الساحة

لا غير معقول، هذه وقاحة

لأن المستشار الأمين

محمّي وملفوف

في قصره الحصين
يحرسه الألوف
من المسلحين..
أما إذا كان مشنوقاً وخسرناه
فهذه أخيراً مشيئة الإله
هو الذي شنق المستشار..

***

حريق الكتب

عندما أمر النظام
بحرق الكتب الثقافية الضارة
في الميدان وأمام
المواطنين من المارة
وأرغمت الثيران بالعشرات
على جر الكتب بالعربات
التي نقلت من كل الأحياء
اكتشف أحد كبار الشعراء
قائمة كتبت فيها الأسماء
فأصابه غيظ واستياء
لأن اسمه لم يكن في القائمة السوداء
أسرع إلى طاولة الكتابة

وخط رسالة للنيابة

قال فيها: أحرقوني أحرقوني

والريش يتطاير من قلمه

اعدلوا لا تظلموني

ويكاد يبكي من ألمه

ألم أقل في شعري

الحقيقة دون أي نفاق

لماذا أعامل مثل غيري

كشاعر كذب وارتزق؟

أعيدوا لي حقي وأحرقوني

إني آمركم أن تحرقوني...

****

عند ولادة طفل

ـ عند ولادة طفل قد تشاء

له أمه الحامل...

أن يخرج مولودها ذكياً..

وأنا الذي هدمت بالذكاء

حياتي بالكامل..

آمل أن يولد ابني غبياً

وليقولوا أنه بليد وجاهل

يعيش حياته بهدوء ونعومة

مثل أي وزير في هذه الحكومة..

***

قصيدة . ذكرى ماريا . آ .

–في ذلك اليوْم منْ أيام سبتمبر
تحت أشعة القمر الزُرقاء
كنا خلف شجرة خوخ نتستَّر
نتعانق، كان حبنا في الخفاء
هامساً شاحباً لم يزل يتعثر
كنت أضمها كأنها حلم أخضر
فوقنا السماء صيفية البهاء
وغيمة سبحت، أمعنت فيها النظر
هي عالية جداً وكانت بيضاء
ثم تلاشت لم يعد لها أثر..

— 2 —

– منذ ذلك اليوم سبحت نجوم وأقمار
فوقنا، مروراً بنا ومن جانبينا
لم نعد نرى للخوخ أية أشجار
تسألني عن الحب في قلبينا
أجيبك: لا أذكره تخونني أفكار
أقول: لقد غاب عني الآن وجهها
مع أنني ضممتها إلي مرة وقبلتها

— 3 —

لكن حتى تلك القبلة نسيتها
لولا وجود الغيمة تلك الأثناء
مازلت حتى اليوم أذكرها
بيضاء ناصعة في أعلى سماء
أشجار الخوخ ما زالت
ربما تتفتح أزهارها
وتلك البنت ربما صارت
أمّاً لسبعة أبناء
لكن الغيمة لم تدم طلّتها
سوى دقائق من ضياء
تلاشت عندما أبصرتها
تحولت إلى هواء في الهواء

□□□

كيفَ أحبك

■ جورا دافنيج ■

ترجمة: هدى علي التميمي

أحبك، لأنني لا أقدر أن لا أحبك.. أحبك لأني أعرف أنك تحبينني..

أحبك، لأنني لا أحب أن لا أحبك. أحبك لأنني أحب أن أحبك.

أحبك، لأنني أحبك

أحبك، ولماذا لا أحبك؟

أحبك، لأنه لديّ مسبب لأثمل، أحبك، لأني أحب أن أثمل

أحـــبك، لأنـــي أحبك وأنا ثمل، أو أنت تحبينني وأنا أحبك وأنا ثمل، أحبك، لأن "الحب أقوى رغبة" كما يقول ستاندال.

أحبك، لأنك تحبين أن أحبك، أحبك، كي لا تفكري أني لا أحبك.

أحبك، لأنه كيف تكونين أنت لو لم أحبك. أحبك، لأنك ستكونين حزينة إذا لم أكن أحبك. أحبك، لأنك تحبين أن أحبـــ...

أحبك، لأن الحب يحميني من الكره.

أحبك، لأن "المرأة ملك الرجل الذي يحبها"، كما يقول ستاندال الذي كان يحب أيضاً.

أحبك، لأنه لا يوجد أي سبب كي لا أحبك

أحبك، حين لا أكون أحبك. أحبك، لأنه لا يوجد سبب أن لا يحبك أحد. أحبك حين لا أحبك.

أحبك كي يصبح الليل نهاراً لي. أحبك، كي لا يصبح النهار ليلاً.

أحبك كي يكون النهار نهاراً..

أحبك كي أقدر أن أقارنكِ. أقارنك باحمرار الخدود الذي أقارنه بالفجر الذي أقارنه بك..

أحـــبك، لأنـــك تدركيـــن أني لست الوحيد في هذا العالم. أحبك، لأنك الوحيدة في هذا العالم.

أحبك، لأن "الحب زهرة يانعه" كما قال ستاندال الذي كان يحب أيضاً، كان يحب اديلا ربيفا..

أحبك كالغروب فوق النهر..

أحبك كالشجرة الوحيده، أو لو أنك لست وحيدة كثيراً،

أحبك كالأدب، مجموعة الكلمات، التي لها معانٍ تافهه وقيمة الذهب.

أحـــبك كالطير القادم الذي يُسمع رفرفة جناحه في الأذن وزقزقته في القلب.

أحبك كالوردة التي يخرج منها فراش أبيض وزهور البنفسج.

أحبك كما أحب المجاز الذي ينقذ الروح من عالم الوحدة.

أحبك هكذا.. أحبك هكذا..

أحبك ولا تغضبي عليّ حين أهاتفك يا حمقاء..

بورتريـــــه

للكاتب اليوغسلافي: موفا كابر

فـــي شتاء سنة 1941- طلب أبي من رسامٍ معروف في بلغراد رسم صـــورة لأمـــي بحجمها الطبيعي. جلستْ أمي أمام الرسام مدة ثلاثة أســابيع. كان الرسام يؤجل إكمال الصورة باستمرار، مع أنه قد استلم مقـدم المبـلغ. أتوقع أنه معجب بأمي لأنها كانت حسناء وجميلة جداً آنذاك..

بـدأت الحــرب فـــي الربيع – وذهب أبي إلى الحرب واستشهد في بدايتها. وبقينا نحن وحدنا. في البداية باعت أمي أغراض بيتنا ومن ثم عملت في البيوت.

كــبرت أمـــي في ليلة وضحاها، ولكي يحصل على النقود باع الرسام صورة أمي إلى شخص مجهول، ومن يعلم عدد الذين اشتروها وعلى كم حائط علقت لوحة أمي؟

في أحد الأيام بعد الحرب أخبرنا شخص بأنه قد شاهد صورة أمي تباع فـــي محل لبيع الأغراض العتيقة في شارع "هارت فيكوي" وذهبنا إلى هناك، كان عمري آنذاك تسع سنوات وأتذكر كل شيء بوضوح، كان الدكـــان عميقـــاً ومظلماً ومملوءاً بالأغراض العتيقة. فوق باب الدكان كانت هناك أفعى كبيرة محنطة مكتوب تحتها "حية بيتون" مصطادة في "تشـــيمايدن". لوحــــة أمي كانت قرب الباب، كانت ترى بوضوح لأن مكانها كان مضاءاً.

فـــي تلك اللحظة تأكدت كم كانت أمي جميلة، كان ظل قبعة القش مع

الشـــريط الأزرق واقعـــاً على عينيّ أمي الجميلتين الواسعتين وعلى الكتاب المفتوح في حضنها. كانت أمي ترتدي فستاناً أبيض بلا أكمام.

كـــانت الصـــورة جميلة وتدل على أن الرسام قد رسمها بحب ورغبة شديدة، توقفنا عندها فترة طويلة..

-بكم هذه الصورة؟ -سألت البائع أخيراً.

-بعشرين ألف- أجاب العجوز

وقتـــئذ كـــان المبلغ كبيراً لأننا كنا نقضي شهرنا بالفين فقط، وقد كان الرسام من أفضل الرسامين في البلد قبل الحرب..

أمسكت أمي يدي كي نغادر الدكان.

-أ.. عفـــواً مـــدام- أوقفنا البائع وهو ينظر إلى الصورة- هل أنتِ السيدة التي في هذه الصورة؟

لم تجب أمي مباشرة، نظرت إلى يديها المخدشتين من العمل ونفضت عـــن فســـتانها الذي ذهب عنه لون فتوته، ومررت يدها على شعرها الذي بات أبيض...

-لست أنا. قالت وغادرنا...- - - -

□□□

القصـــــة

1-" الـــلوحة" بقـــلم الكـــاتب الإيطـــالي الـــبيرتو مورافيـــا
ترجمة : وفاء شوكت
2-"" فـــي أصـــفهان" بقـــلم وليـــم تـــريفور،
ترجمة: د. علي عبد الأمير صالح.
3- "لمـــن أهـــتف "، بقـــلم : بـــرنارد داديـــي ،
ترجمة: محمد أمين جميل الشامي
4- "حيـــوان أليـــف مدلـــل جـــداً " ، بقـــلم نيكـــولازا موهـــر ،
ترجمة: حسن بحري

□

اللوحــة

■ للكاتب الإيطالي : البيرتو مورافيا ■

ترجمة : وفاء شوكت

البيرتو مورافيا

ولد البيرتو مورافيا في روما عام 1907، وتوفي فيها عام 1990 ألف كتابه الأول وهو في الثانية والعشرين من عمره: "غير المبالين" الكتاب الذي ضمن له الشهرة الفورية. وظهر كتابه "المرأة- الفهد"، وهي رواية طبعت بعد وفاته، عام 1991. ومن أعماله: "الاحتقار"، "السأم"، "رحلة إلى روما"، وأخيراً: "نزهات إفريقية". وظهر كتابه "جنل الأخابيط" في ايطاليا عام 1956، وهو مجموعة نصوص متهوّرة، يبدو فيها مورافيا غير متوقع، ينهل من الميثولوجيا والأساطير الوثنية.

•••

استشـــار أحـــد تجّـــار الكحول، يدعى مارتيناتي، وقد وجد نفسه يملك ســيولةً نقديةً وفيرة، كما يقال، أحد أبناء إخوته، كان يختلط بالأوساط الفنيَّة، وقـــرَّر استثمار جزءٍ من مدَّخراته في شراء اللوحات. ترك مارتيناتي، الذي لـــم يكـــن خـــبيراً في هذا المجال، الأمر لابن أخيه، الذي قام سريعاً بجمع مجموعةٍ صغيرةٍ من الأعمال الفنيَّة، لأفضل رسَّامينا المعاصرين.

لـــم يكـــن مارتيناتي، فيما سبق، لينفق قرشاً واحداً على هذه اللوحات، الـــتي كـــان ابن أخيه يجعله يشتريها بأثمانٍ باهظة. وكان يتشبَّث بتصورين اثـــنين: الجمـــال الطبيعي والتقليد الحقيقي؛ ولو تُرك لـــه المجال ليعبِّرٍ عن رغبـــته، لاشـــترى هذه المناظر الموحية، والشخصيات التافهة، والفلاّحات الصـــغيرات، والـــرعاة، وأطفـــال الشوارع، والنباتات التي تؤكل التي تملأ

محـلات تجّار الفن المذهبّة، والتي تعتبر من أدنى اللوحات مستوى وأكثرها رواجاً من الناحية التجارية.

ومـع ذلك، لم يكن مارتيناتي، وهو رجل جاهل، يملك الشجاعة الكافية لمعارضـة ابـن أخيه صراحةً، وكان يستمر، وهو يتنهَّد، بحشو منزله بهذه الـلوحات الـتي يجدهـا، بالأحـرى، ملطخة بالألوان برعونة، أكثر منها مرسومة.

وكـانت تقـوم بينه وبين ابن أخيه حرب خفيَّة. فكان مارتيناتي، وهو يواصـل تمويـل شراء هذه الأعمال الفنيَّة الرائعة المزعومة، يفكر ملياً في الثأر بغتةً من قريبه المعتد بنفسه. كان يود أن يمتلك لوحةً وأن يقدّمها فجأةً لابـن أخيـه، الذي سيصيح عندئذ ويهزأ به، لكن الأمر سيَّان. فعلى الأقل، سـيعرف مارتيـناتي إلى أين ينظر، من بين جميع بقع الألوان التي توسّخ جدران منزله.

ورأى مارتيـناتي، أخيـراً، وقـد أصبح زائراً مجتهداً لصالات البيع ومخـازن الـتحف، أنه وجد ضالته المنشودة. كان الأمر يتعلق بلوحة ذات مقـاييس كبيرة، تمثل كما حدَّد لـه البائع، مارك أنطونيو، الجنرال الكبير، والمـلكة كليوباترا. وتظهر في الصورة الملكة جالسةً على عرشها، مرتدية ثوبـاً فخمـاً، والجـنرال منحنٍ عند قدميها، إشارة للارتباط العاطفي بينهما وتـرى، فـي الخـلفية، قاعـةٌ كبيرة، لها أعمدة من الرخام، وقبب مغطاة بالتصـاوير الجدارية. ولم يكن مارتيناتي يقدّر كثيراً نبل الموضوع فقط، بل إن الـلوحة بذاتهـا، لأنـه، كما شرح قائلاً لزوجته، كانت الشخصيتان فيها حيـتين، ولا ينقصهما إلا القدرة على الكلام. ودفع مارتيناتي، دون علم ابن أخيه دائماً، ثمن اللوحة، وجعلهم يسلمونها له في منزله.

بعـد أن ثبَّت اللوحة في مكان الشرف في قاعة الطعام، دعا مارتيناتي ابـن أخيه، وأطلعه على مشتراه ليس دون اضطراب. لم يلقِ ابن أخيه نحو الـلوحة أكثر من نظرة خاطفة، ثم سأله بكم اشتراها؛ وأعلن أخيراً، ببرود، أن الـلوحة كانت عبارةً عن إنسانٍ فانٍ، وأنها تساوي أقل من ثمن إطارها. فأجابه مارتيناتي، غاضباً، أنه كان مقتنعاً بالعكس، وذلك لصدق الشخصيتين

اللـــتين تـــبدوان حيـــتين. وإذا كانت هذه اللوحة، بشخصيها المماثِلين كثيراً لكائـــنين حقيقيـــين، لا تســـاوي شيئاً، فما قيمة هذه اللوحات الملطّخة وغير المفهومة التي اشتراها له ابن أخيه إذاً؟ رفع ابن أخيه كتفيه، وقال له إنه قد سـبق وشـــرح لـــــه ذلـــك ألف مرة: إن ما يهمّ في الرسم هو الفن وليس الموضوع المصوَّر. فردّ عليه مارتيناتي بأن القيمةَ الأساسية للوحةٍ ما، من وجهـــة نظره هو، هي في تصوير أشياء يمكننا فهمها والإعجاب بها. وعدا ذلك، كان من الأفضل ترك الجدران عارية. باختصار، كانت المناقشة تتفاقم بعـــد أن حاول مرةً أخيرةً الشرح لعمه ماهيَّةَ الرسم الجيد، ثم نعته ابن أخيه بالعنيد والجاهل، وذهب وهو يصفق الباب وراءه.

وفي ذلك المساء بالذات، أعلن مارتيناتي لزوجته قائلاً: "هذا غير مجدٍ ... لـــن أتـــرك نفســـي أبداً أقتنع بتفضيلِ بقعٍ ملونة، غير ذات معنى، على شخصـــين مثل هذين، حيَّين وحقيقيين جداً، حتى ليقال إنهما مستعدان للوثب خـــارج الـــلوحة". رفع عينيه لا إرادياً وهو يتحدث على هذا النحو، وأرسل نظرةً خاطفةً إلى اللوحة. فوقعت الملعقة التي كان يرفعها إلى شفتيه عندئذٍ، في صحن حسائه، لأنه رأى أن هذين الشخصين الحقيقيين، والواقعيين جداً، قـــد غيـــرا وضعهما صراحةً. كانا جالسين أحدهما عند قدمي الآخر. وكان الشـــيء الـــذي لا يصدّق الآن، بحصر المعنى، هو أن مارك أنطونيو الذي جـلس بـدوره عـــلى العرش، قد حمل كليوباترا على ركبتيه. كان الوضع حميماً جداً؛ لكن الشخصين قد حافظا على جلالهما كاملاً.

طـــلب مارتيناتي، الذي لم يكن يصدّق عينيه، من زوجته أن تنظر إلى الـــلوحة هـــي أيضاً. فنظرت وأدركت أن الشخصين قد غيّرا وضعهما حقاً. لكـــنها لـــم تدهش من ذلك، مثله. وجعلته يلاحظ، بكثير من الفطرة السليمة وكما كان يقول هو نفسه، إن الشخصين كانا حيَّين حقيقةً وما هو الغريب إذاً في أنهما، وقد تعبا من الجلوس بالوضع ذاته، قد رغبا في تغييره؟ واضطر مارتيـــناتي، بعد تفكير إلى الاعتراف بأن هذه الملاحظة لم تكن دون أساس. وأنهيا وجبتهما وهما يعلقان على الحدَث، وينظران، من وقتٍ إلى آخر، إلى جلسةِ الشخصين المتعانقين فوق، في اللّوحة.

وفـــي اليـــوم التالي، كانت المفاجأة الجديدة: كان مارك أنطونيو، ربما لشعوره بالغيرة، يقف وذراعاه مرفوعتان، يهاجم كليوباترا، التي كانت تبدو أنها تجيبه سريعاً وبالمثل.

قـــالت زوجـــة مارتيناتي، إذا حكمنا، على الأقل، على المظاهر، فإن لمـــارك أنطونيو كل الحق في التصرُّف على هذا النحو، لأن كليوباترا امرأة مغـــناج شهيرة. أما مارتيناتي، فأخذ يدافع عن كليوباترا بحماسة شديدة حتى أن زوجـــته، وقـــد أصابتها الغيرة بدورها، اتهمته بأنه ينمِّي ميلاً سرياً نحو الملكة المثيرة.

وذهب الزوجان للنوم بمزاجٍ سيِّء.

في تلك الليلة، بدا أن الزوجين قد اكتسبا فجأةً، إضافة إلى قدرتهما على الحـــركة، القدرة على الكلام. واستيقظ مارتيناتي على ضجة أصوات ثائرة تصـــعد من قاعة الطعام، فذهب بثوب النوم وعلى رؤوس أصابعه، ليَسترق السـمع. كـــان صـــوت المـــلكة تسهل معرفته، بتنويعات نغماته المزمارِيَّة والخادعـــة؛ أما صوت مارك أنطونيو، فكان غليظاً وعنيفاً. لكن الكلمات لم تكن مفهومة. ربما كانا يتحدَّثان باللغة اللاتينية، أو ربما بالإغريقية، أو ربما بلغةٍ شرقيةٍ ما.

بقـــي مارتيناتي مختبئاً خلف الباب، فترة من الزمن، يستمع إلى هذين الصـــوتين الـــلذين يتشاجران، مسحوراً، كما صرَّح بذلك لزوجته فيما بعد، بهذا الحوار في الظلام، بلغةٍ مجهولة قديمة وذات نبرات أجشة، استحضرت عالمـــاً مفقوداً، بأكمله، أخيراً، وقد شعر بالبرودة ترتفع من قدميه العاريتين عـــبر جسده كله، انحنى إلى الأمام وخاطر بقول: "صه!" حذرة. لكنهما تابعا نقاشـــهما كما لو أن الأمر لم يحصل. وعاد مارتيناتي، محبطاً، لينام، وظلَّ يســـمع، طـــوال الـــليل، وهو نصف نائم، مساوماتهما في الظلام، في قاعة الطعام المجاورة لغرفة نومه.

بعد تلك الليلة، ضاعف الشخصان علامات الحياة. أحياناً كانا يتكلَّمان، وأحيانـــاً يـــتخذان أكـــثر الأوضـــاع غرابةً وأكثرها حريةً، وأحياناً أخرى، بصـــراحة، كانـــا يخـــرجان من بابٍ مرسومٍ على الخلفية، ويتركان اللوحة

خاوية. وهذه الطريقة بالمغادرة، هي التي كانت تزعج مارتيناتي خصوصاً. وكان يقول لنفسه، أوافق على أن يتجادلا ليلاً، وأوافق أيضاً على أن يتعانقا، ويتداعبا، الخ. أما أن يختفيا، فلا؛ كان ذلك يتخطى المألوف. فهو لم ينفق كل ذلك المال ليحصل على لوحة خالية. وكانت زوجته ترد عليه قائلة: "إنه كان يثبت بهذه الكلمات، كعادته دائماً، أن تفكيره فظ ونفعي. فهذان الشخصان لم يكونا من المعدمين، الذين لا يملكون سوى غرفة واحدة. كانا ملكة وقائداً رومانياً. والله وحده يعلم كم غرفة يضم قصرهما! ومن الطبيعي جداً أن يحتجبا من وقت إلى آخر، متعبين، لكونهما مرسومين. وكان مارتيناتي يرد عليها بأنهما قد رسما ليوجدا في الإطار، وليس للذهاب ليتفرغا لأعمالهما الصغيرة، إلا أن أكبر عيب لهذين الشخصين الحيين جداً هو طبيعة علاقاتهما الصاخبة وغير المتحفظة. وفي الوقت الحاضر، لم يعد ينقضي يوم أو ليلة، لا يتشاجران فيها، لسبب أو لآخر. وكانت نزاعاتهما المستمرة تحدث الكثير من الإزعاجات. فكانت، قبل كل شيء، تثير بين مارتيناتي وزوجته مشاجرات مماثلة، لأن زوجته كانت تتحيز للمسكين مارك أنطونيو، الذي كان، تبعاً لرأيها، ضحية امرأة عديمة الحياء والذمة، بينما كان مارتيناتي يدافع برقة عن الملكة الجميلة. ثم إنهما كانا بالجلجلة الحنجرية المتقطعة لصديقهما، يمنعان الزوجين من أن يتناولا طعامهما بسلام نهاراً، تماماً، كما يمنعانهما من النوم ليلاً. لم يعد هناك أدنى شك الآن في أن الشخصين حيان، وحيان جداً؛ لكن مارتيناتي بدأ يتمنى أن يكونا، على الأقل ليلاً وفي أثناء الوجبات، أقل حياة.

وما زالا على هذه الحال، حتى أخذ مارتيناتي ينظر نظرة مختلفة تماماً إلى اللوحات، التي كان يحتقرها فيما مضى، والتي جعله ابن أخيه يشتريها. صحيح أن النساء العاريات ذوات الأقدام الضخمة، والوجه الملتوي، والرجال الحول، والمشوهون، الذين يسكنون تلك اللوحات، كانوا لا يتحركون ولا يتكلمون؛ لكن الآن، بدت غير واقعيتهم مفضلة أكثر بكثير من حيوية العاشقين الملكيين وباختصار كان أولئك العراة، وتلك الرسومات، يقومون بواجبهم، ألا وهو البقاء جامدين داخل الإطار. وأعلن مارتيناتي لزوجته، أنه، بعد أن فكر جيداً بالموضوع، ربما كان الرسامون الحديثون

عــلى حق، بالرسم بهذه الطريقة، الخارجة عن كل مألوف، والبعيدة عن كل حقيقة. فالواقعية الحيَّة، على المدى الطويل، مثل واقعيةِ لوحةٍ قديمة، تصبح غير محتملة.

وبعــد أن تــردّد كــثيراً، حزم مارتيناتي أمره، أخيراً، في ليلة، كان الصوتان يتشاجران فيها بشراسة أعنف من المعتاد، فذهب إلى قاعة الطّعام، ورفــع الــلوحة، وحمــلها إلى السـقيفة، دون أن يهتم بالحوار الدائر فيها، ووضــعها أرضاً على مقعد قديم محطم. ثم أعاد غلق الباب بالمفتاح، وعاد لينامَ من جديد.

❑❑❑

في أصفهان

قصة قصيرة

■ تأليف: وليم تريفور ■

ترجمة : علي عبد الأمير صالح *

التقيا مصادفة، في مكتب الطابق العلوي لشركة شهرباغ السياحية. في مكتب الطابق الأرضي طلب غلام من نورمانتون الصعود إلى الطابق العلوي والانتظار هناك: الرحلة السياحية ستبدأ بعد قليل بسبب حصول عطل في محرك الحافلة الصغيرة.

كان مكتب الطابق العلوي أشبه بحجرة انتظار بالغة الصغر أكثر منها بمكتب، وهو مزود بمقاعد مرصوفة إزاء جدارين، كانت المقاعد بدائية: هياكل معدنية، وبلاستيك أحمر يعلوه مطاط زبدي**. كان ثمة نضد تتكدس عليه كراسات إرشادية إلى أصفهان بالفرنسية والألمانية، وأدلة إلى شيراز وبرسيبوليس*** بالإنجليزية. على الجدران ملصقات أصدرتها هيئة السياحة الإيرانية:

جبل داما فاند، طريق جالوس، راقصون شعبيون من القبائل الجنوبية، هز الهراوة، قصر عبادان في برسيبوليس، المدرسة الدينية في أصفهان.

---

* قاص ومترجم عراقي.

** مطاط إسفنجي يستخدم في الحشايا وما إليها.

*** اشتهرت قصور برسيبوليس بقاعة الأبدانا وهي بهو كبير فيه ما يقرب من مائة عمود- المترجم.

كـــانت الأجـــور والأمور الأخرى في شركة شهرباغ السياحية مدونة بشكل جلي: ((رحلات سياحية في حافلة صغيرة فاخرة. أجرة الفرد الواحد (375) روبيـــة (خمسة دولارات أمريكية). رحلات باللغتين الفرنسية والإنجليزية. الحافلة تأتي إلى الفندق وبخلافه تأتي أنت إلى مكتب الشركة. الدخول بأجرة (بقشـــيش) التبضـــع غير مسموح به. شركة شهرباغ السياحية تهديك أطيب تمنياتها)).

كـــانت هي تكتب خطاباً جوياً بقلم جاف ضاغطة على كراسة نشرتها على حقيبتها اليدوية. كان ترتيباً أخرق، بيد إنها لم تكنْ تبالي.

كـــانت تكتب باستمرار، لم ترفع بصرها عندما دخل، ولم تكنْ تتوقف عـــن الكـــتابة كي تفكر فيْ معنى كل جملة. لم يكنْ أحد غيرهما في مكتب الطابق العلوي.

تناول بعض الكراسات من رفوف على النضد. وراح يقرأ:

((كانت أصفهان في سالف الزمان عاصمة للدولة السلجوقية)).

((هل ستشترك في الرحلة؟))

التفت لينظر إليها، مندهشاً من كونها إنجليزية. كانت نحيفة ومن الجائز أنهـــا لن تكون فارعة الطول عندما تقوّم جذعها، امرأة في العقد الثالث من عمرها، من غير خاتم زواج. كانت عيناها مخفيتين وراء نظارتين شمسيتين كـــبيرتين ومدورتيـــن فـــي وجه شاحب. كان فمها حسياً، شفتاها غليظتين، شـــعرها أسود وناعم. كانت ترتدي فستاناً وردي اللون وتنتعل صندلاً بكعبٍ عالٍ. لم يكن في مظهرها ما يدل على الأناقة.

بالمقـــابل رأت هـــي رجـــلاً بدا لها إنجليزياً نموذجياً. كان رجلاً في منتصـــف العمر، أشيب، يرتدي بدلة كتانية ويحمل قبعة كتانية أشبه ببدلته. تظهـــر على وجهه خطوط وتجاعيد، حول عينيه بنحو خاص، وفمه. حينما يبتســـم يظهـــر مزيد من الخطوط والتجاعيد. كانت بشرته ملوّحةً بالشمس، ويـــبدو من خلال لون بشرته التي لم تكنْ كذلك في ما مضى: أنه لم يمضِ

في بلاد فارس غير أسابيع قلائل، هكذا ظنت هي.

((نعم، أنا ذاهب في الرحلة –قال– يوجد عطل في الحافلة الصغيرة)).

((هل نحن الاثنين وحدنا؟))

قال لها إنه لا يظن ذلك. الحافلة الصغيرة ستمر بالفنادق وتجمع الناس الذين سيبتاعون تذاكر الرحلة السياحية. أشار بيده إلى ملاحظة معلقة على الجدار.

نزعت نظارتيها المعتمتين. كانت عيناها علامتها المروَّعة: عينان بنيتان جميلتان، بأعماق لا حد لها، غامضتان في وجهها الأليف جداً. بدون النظارات الداكنة تبدو وكأنها امرأة هندية: الشفتان، الشعر والعينان، هذه كلها اتحدت كي تمنحها هذه الصفة. أما صوتها فقد كان إنجليزياً صافياً، وقد أضحى أكثر قبحاً مما كان عليه بسبب محاولاتها إخفاء الخنة الكوكنية*.

((كنت أكتب رسالةً إلى أمي)) قالت.

ابتسم لها وهز رأسه. لبستْ نظارتيها المعتمتين ثانيةً ولعقتْ نموذج الخطاب الجوي.

((الحافلة الصغيرة جاهزة))، قال الصبي من الطابق السفلي. كان شاباً باسم الثغر في حوالي الخامسة عشرة يضع نظارات ذات إطار أسود، أسنانه ناصعة البياض. كان يرتدي قميصاً أبيض اللون ذا أكمام مطوية إلى أعلى بأناقة وسروالاً قطنياً بنياً. ((من فضلكم الرحلة السياحية تبدأ الآن. أنا الدليل حافظ)).

–قادهما إلى الحافلة الصغيرة. ((أنتما ألمانيان أيضاً؟)) سأل حافظ وعندما أجابا أنهما إنجليزيان قال هو أن البريطانيين نادراً ما يأتون إلى إيران. ((الأمريكيون، الفرنسيون، الألمان يأتون عادةً)).

دخلا الحافلة الصغيرة. التفت إليهما السائق وهز رأسه مبتسماً. تحدث

---

* *الكوكنية هي لهجة الأحياء الفقيرة في لندن– المترجم.*

إلى حافظ بالفارسية وضحك.

((روى لـــي نكتة)) قال حافظ. ((تمنى لي الخير. هذه رحلتي الأولى. معـــذرة، من فضلكم)). وراح يقرأ الكراسات والأدلة السياحية، لاعقاً شفتيه بقلق.

((اسمي آيريس سميث)) قالت هي.

وأوضح هو أن اسمه نورمانتون.

اجــتازت الحافــلة الصــغيرة أصفهان الزرقاء، مروراً بالقباب الزرق والمــنائر، ودكاكين السياح في شارع شهرباغ المشجر، الموزاييك الأزرق يكســو السطوح الزرقاء في كل مكان؛ سيارات الأجرة هي الأخرى زرقاء الـــلون. لأن الأرض قاحــلة فقد بدت الأشجار والأعشاب في أجمل منظر. كانت السماء باهتة وواعدة بالحرارة.

مـــرت الحافلة الصغيرة بفندق المتنزه، وفندق ((عبر القارات)) وفندق ((شاه عباس)) الذي كان نورمانتون مقيماً فيه.

لـــم تمر الحافلة بفندق ((الأطلسي القديم)). حتى قيل لآيريس سميث في مطـــار طهران أن هذا الفندق رخيص ونظيف. جمعت الحافلة مجموعة من الفرنســيين وثــنائياً ألمانيــاً كـــانت لهـــ مشكلة مع سفعة الشمس، وفتاتين أمريكيــتين، تلوح علي وجهيهما ملامح الصحة والعافية. تابع حافظ حديثة بالإنجــليزية موضــحاً أنها اللغة الأجنبية الوحيدة التي يعرفها. ((سيداتي- ســادتي، أنـــا طالب من طهران)) أعلن هو مزهواً، ومن ثم اعترف قائلاً: ((أنا لا أعرف أصفهان جيداً)).

قـــائد الفـــريق الفرنسي رجل يبدو سريع الغضب، خيل لنورمانتون أنه بروفيســـور جـــامعي، عـــبر عـــن احتجاجه لأن دليلهم لا يستطيع أن يتكلم الفرنســية واحـــتج ثانية عندما قال حافظ أنه لا يعرف أصفهان جيداً، شاكياً بأنه تعرض إلى خداع كبير.

((لا، لا)) رد حـــافظ. ((ســـيدي، هذه ليست غلطتي، أنا طالب إيراني

مسكين، سيدي. ليلة أمس وصلت طهران أول مرة. لم يتمكن والدي من إرسالي إلى أصفهان قبلاً)).

ابتسم للفرنسي سريع الغضب. ((إذاً اصغوا إليّ، سيداتي-سادتي. هذا الصباح بدأنا رحلتنا السعيدة، وشاهدنا مناظر عديدة مثيرة للفضول)). لمعت البسمة على محياه ثانيةً وراح يقرأ بالإنجليزية من كراس ((الخطوط الجوية الإيرانية)): ((أصفهان هي تحفة إيران الإسلامية، لكنها أنشئت قبل ألفي عام! ها نحن الآن، سيداتي- سادتي، في جيهيل سوتون. هذه مقصورة الجمال الغنائي، قلعة ذات أربعين عموداً اعتاد شاه عباس الثاني أن يستقبل فيها ضيوفه الملكيين، من فضلكم جميعاً غادروا الحافلة)).

تجول نورمانتون وحده بين الأعمدة الأربعين للقلعة. أخذت الفتاتان الأمريكيتان الصور الفوتوغرافية وحذا الألمانيان حذوهما. استخدم أحد أعضاء الفريق الفرنسي كاميرا متحركة، مع أن السياح وأدلتهم وحدهم الذين كانوا يتحركون. الفتاة المدعوة آيريس سميث بدت شاردة الذهن، هكذا ظن نورمانتون، بينما كانت تتمايل بمشيتها.

((الآن سنذهب إلى مسجد الشاه)) صاح حافظ، وصفق بيديه كي يجمع السياح. تابع الفرنسي الغاضب اعتراضه، شاكياً من ضياع الوقت في جيهيل سوتون. ابتسم حافظ له.

((مسجد الشاه)) قرأ حافظ من كراسة عندما بدأت الحافلة تسير بهم ثانية، ((هو أبرز المساجد وأكثرها إثارة للإعجاب، شيده شاه عباس الأعظم في مطلع القرن السابع عشر)).

وحينما وصلت الحافلة تخوم مسجد الشاه اتضح أن المسجد مغلق بوجه السياح بسبب أعمال الصيانة والترميم الجارية فيه. ولسوء الحظ، كان هناك الشيخ لطف الله.

((والآن سنبدأ الرحلة لمشاهدة حياكة السجاد)) قال حافظ، هازاً رأسه إزاء احتجاجات البروفيسور الفرنسي.

تحركت الكاميرات بين حائكات السجاد، نساء من كل الأعمار، يصنعن وبسـرعة السـجاد الأصفهاني بغية تصديره للخارج. ((انظروا حالاً)) كان حـافظ يقـود السياح مشيراً باصبعه إلى سجادة نقشت عليها ملامح الرئيس جون كنيدي ((سيداتي- سادتي تأملوا المهارة والدقة في العمل)).

فـي الحافـلة الصـغيرة أعلن حافظ أنهم في طريقهم لمشاهدة مسجد الجمعـة. وأوضح، بعد أن استشار كراساته، أن هذا المسجد يعرض لنا فن العمارة الفارسية من القرن التاسع حتى القرن الثامن عشر- وقرأ: [إنه أقدم المسـاجد في أصفهان وأكبرها. لا تفوتكم فرصة مشاهدته! منائر عديدة في أزقة ضيقة!] سيداتي سادتي، من فضلكم غادروا الحافلة. الرجاء العودة إلى الحافلة في غضون ساعة واحدة)).

وقـتذاك كـان الفرنسيون يثرثرون. كانت الرحلة السياحية منظمة في جـدول على أن تتواصل تباعاً، وتتضمن زيارة لكل الأماكن السياحية التي يهفو الأجانب لرؤيتها. الرحلة تكلف ثلاثمائة وخمس وسبعن روبية.

((حسـن، سـيداتي-سادتي)) قال حافظ ((سيداتي – سادتي هلموا إليّ لـتأخذوا المعلومات. السيدات والسادة الآخرون يأتون إلى الحافلة الصغيرة في غضون ساعة واحدة)).

إن سـاعةً في مسجد الجمعة وقت طويل. تجول نورمانتون بعيداً عن المسجد، ماراً بأزقة متربة ومزدحمة، ومشى في ساحات الأسواق المكشوفة حيـث نـام كـتاب العرائض جالسين على مقاعدهم، منتظرين زبائنهم من الأميين ليسطروا مشاكلهم على الورق. في الشمس الساطعة، الحارة، يساوم الـريفيون أصـحاب الحوانيـت ذوي العقل والفطنة ليبيعوا لهم منتوجاتهم. مقرفصين على التراب، يصنع الاسكافيون الأحذية، على كرسي خشب تحت شجرة تتم حلاقة ذقن رجل. رجال آخرون يحتسون الشراب، يتجادلون كلما سـمحت بذلك حرارة الطقس. نساء مسرعات يرتدين الحجاب، يتوقفنَ قليلاً عند أكشاك الجزارة لشراء أحشاء الذبائح أو يتلمسن الرز المعروض للبيع.

((سيد نورمانتون، لقد ابتعدت عن طريق السياح)).

قـالت آيـريس. كـان خفاها البيضاوان مكسوين بالتراب. بدت عليها ملامح التعب.

((وأنتِ، أيضاً)) قال هو.

((تسعدني رؤيتكَ. كنت أود السؤال عن ثمن ذلك الفستان)).

أشـارت بإصبعها إلى فستان أزرق لين معلق في كشك. أوضحت بأنه مـن العسـير أن تسأل امرأة في هذا الجزء من العالم عن ثمن شيء. هي تعرف ذلك من خلال عيشها ردحاً من الزمن في بومبي.

سأل هو صاحب الكشك عن ثمن الفستان، تبين أن ثمنه باهظ جداً، أما بالنسـبة لنورمانـتون فقد بدا رخيصاً. لحقهما صاحب الكشك عبر الشارع مبدياً استعداده لتقليل السعر، قائلاً إن بحوزته بضائع أخرى، حقائب، أقمشة قطـنية، صـور على العاج، كل الأعمال الجميلة، كل الصفقات الرخيصة. أخبره نورمانتون أن يبتعد عنهما.

((أتسـكنين في بومبي؟)) وساءل نفسه ما إذا كانت أغلب الظن هندية، ترعرعت في لندن، أو لعلها هجينة.

((أجل. أسكن في بومبي. وغالباً في بريطانيا)).

كـان ذاك جـواب امرأة لا تمت بصلة إلى آيريس سميث: كان جواب امـرأة تتسم بالجلال والعظمة، جواب امرأة من طراز خاص، امرأة تمتاز بالجمال والثروة.

((لم أكن يوماً في بومبي)). قال هو.

((الحياة جيدة هناك. الحياة الاجتماعية لا بأس بها)).

عادا إلى مسجد الجمعة.

((رأيت كل هذا؟)) أومأ نورمانتون إلى المسجد.

أجـابت بأنهـا فعـلت، بينما ساوره شعور بأنها لم تكن تبالي بالمسجد

كثيراً. ولم يحدسْ ما الذي جذبها إلى أصفهان.

((أنا أهوى السفر)) قالت هي.

كـــان الفرنســـيون قـــد اتخذوا مواقعهم في الحافلة الصغيرة، كلهم عدا الـــرجل الـــذي يحمل الكاميرا المتحركة. كانوا يتحدثون فيما بينهم بصوتٍ عـــال، شـــاكين من حافظ وشركة شهرباغ السياحية. وصل الألمانيان، وقد تـــوردت بشـــرتهما المســـفوعة بالشـــمس جراء التعب. وصل حافظ برفقة الشابتين الأمريكيتين. كان يضحك، وراح يعابثهما.

((إذاً)) قـــال هـــو في الحافلة الصغيرة، ((نبدأ رحلتنا الآن إلى المنائر المهتزة)) وقرأ: ((منارتان قادرتان على الاهتزاز. ثمانية كيلومترات خارج المدينة. منارتان شهيرتان جداً، سيداتي سادتي، منارتان مثيرتان للفضول)).

أدار الســـائق محـــرك الحافلة، غير أن الفرنسيين اعترضوا صائدين، موضحين بأن الرجل ذا الكاميرا المتحركة قد تخلف عنهم. وصرخت امرأة بلباس أحمر:

((أين ذهب هو؟)).

((ســـأحكي لكما مزحة قاسية)) قال حافظ للشابتين الأمريكيتين. ((دُعي طالب إيراني إلى حفلة-))

((انتباه!)) هتفت المرأة بالفستان الأحمر.

((معتوه!)) صاح البروفيسور على حافظ.

ابتسم حافظ لهم. لم يفهم مشكلتهم، قال، بينما واصلوا هم الصياح عليه. نـــزع نظارتـــه بـــبطء ومسح طبقة الغبار التي تراكمت عليها. ((إذا حضر طالب إيراني حفلة)) بدأ حديثه ثانية.

قال نورمانتون: ((أظن أن أحداً تخلف عن المجيء، الرجل ذو الكاميرا المتحركة)).

ضـــحك ســـائق الحافلة وبعد أن أدرك حافظ غلطته ضحك هو الآخر.

جـلس عـلى مقعد بجانب الفتاتين الأمريكيتين وقهقه بعفوية، ضارباً ركبتيه بقبضته مكشراً عن أسنانه البيض.

عاد السائق بسيارته إلى الوراء، وإصبعه على المنبه. ((رجل سيىء!)) قـال حافظ للفرنسي حين صعد إلى الحافلة، ضاحكاً من جديد. ((هيه، هيه، هيه)) صاح، وضحك السائق والفتاتان الأمريكيتان.

((مجنون.. لا يُمكن تصديقه!)) دمدم أحد الفرنسيين بنزق.

نظـر نورمانتون عبر الحافلة الصغيرة واكتشف أن آيريس سميث، قد تسلت بهذه العاطفة الغريبة، وأنها كانت تتطلع إليه. ابتسم لها وابتسمت له.

حث حافظ رجلين على صعود المنارات المهتزة وهزها. أخذ الفرنسي صوراً متحركة لهذه الحركة. أعلن حافظ أنه على مقربة من هذا المكان يقع ضـريح ناسك. أشار بإصبعه إلى المشهد من فوق السقف الذي كانوا يقفون عـليه. قرأ ببطء من أحد الكراسات التي بحوزته، مخبراً إياهم بأن المشهد رائـع. قال للفتاتين الأمريكيتين: تأمل الطالب طائرة على صدر فتاة جميلة. فسألته الفتاة: ((لماذا تتأمل الطائرة؟ هل أحببت طائرتي؟)) فأجابها الطالب: ((أنا لا أحب الطائرة، بل المطار، هذه مزحة فارسية)).

كـانت الحـرارة شـديدة عـلى السـطح ذي المنائر المهتزة. وضع نورمانـتون قبعـته الكتان على رأسه. وربطت آيريس سميث حول رأسها لفاعاً من الشيفون.

((الآن نـبدأ رحلتـنا إلى مكاتب الشركة)) قال حافظ. ((بعد ظهر هذا اليـوم نـزور كنيسة فانك. ومعبد النار المثير للفضول.)) استشار كراساته وقرأ: ((ونزور المتحف الأرمني. وهنا يكون في وسعكم رؤية مجموعة من المخطوطات والرسوم القديمة.)).

حيـن وصـلت الحافلة الصغيرة تخوم مكاتب شركة شهرباغ السياحية قـال حـافظ إنـه ينـبغي لكل شخص أن يدخل. قادهم عبر مكتب الطابق الأرضـي ومن ثم صعد بهم إلى مكتب الطابق العلوي. قدم لهم الشاي. كما

قـدم لهم حافظ الحلوى في سلة، قطع صغيرة مغلفة من الحلوى المصنوعة محـلياً، قـال حافظ إنها طيبة المذاق. رجال كثيرون يرتدون بذلات خفيفة، المسـؤولون في شركة شهرباغ السياحية، يحتسون الشاي أيضاً، حينما شكا البروفيسور الفرنسي قائلاً إن الرحلة لم تكن مقنعة، ابتسم الرجال، وأنكروا معـرفة الإنجليزية والفرنسية، وأنهم لا يستطيعون التمييز بين لغة وأخرى حين يتحول البروفيسور في حديثه من لغة إلى أخرى. وخمن نورمانتون أن في ميسور الفرنسيين التحدث بطلاقة في كلتا اللغتين.

((هل ستواصلين الرحلة بعد الظهر؟)) سأل آيريس سميث. هل ستأتين لمشاهدة كنيسة فانك والمتحف الأرمني؟ سنزور أيضاً المدرسة الدينية، وهي في الواقع أجمل الأماكن قاطبة. لن تكتمل الرحلة السياحية بدونها.)).

((هل شاركت في الرحلة قبلاً؟))

((تجولت هنا وهناك. أتيح لي أن أتعرف على أصفهان.))

((إذا لم-))

((إنـه شيء لا بد منه. الرحلات السياحية هي دوماً حافلة بالمفاجآت. أولاً، وقبل كل شيء، إنك تتعرفين على أناس جدد في كل رحلة سياحية))

((سوف أنعم بالراحة بعد الظهر)).

((مـن السـهل عليك أن تجدي المدرسة الدينية، إنها لا تبعد كثيراً عن فندق شاه عباس)).

((هل تقيم هناك؟))

((نعم.))

أحـببت معـرفة الكـثير من التفاصيل عنه. كان في وسعه رؤية هذا الفضـول فـي عينيها، لأنها نزعتْ نظاراتها المعتمة. مع ذلك لم يؤمنْ بأن مظهـره الخارجي كان محيراً كمظهرها. قالت: ((سمعتُ أنه جميل. أعني الفندق.))

((أجل، إنه كذلك)).

((في اعتقادي أن كل شيء في أصفهان جميل.))

((هل ستمكثين هنا وقتاً طويلاً؟))

((حــتى صباح الغد. سآخذ حافلة الساعة الخامسة للعودة إلى طهران. أتيتُ ليلة أمس)).

((من لندن؟))

((نعم.))

انتهت حفلة الشاي. انحنى الرجال الذين يرتدون الملابس الخفيفة. أخبر حــافظ الفــتاتين الإنجليزيــتين أنه يتطلع للقاء بهما ثانيةً الساعة الثانية بعد الظهــر ويمكنهم اللقاء من جديد مساءً إذا لم يكن عندهما ما تفعلانه. ابتسم لــلجميع.. ووعدهم بأن رحلتهم السياحية الساعة الثانية ستكون سعيدة أيضاً. وأن له الشرف أن يقدم لهم المعلومات التي يرغبون بها.

ودع نورمانــتون آيــريس سميث. هو أيضاً لن يشارك في رحلة بعد الظهر، قال لها.

لكــنه لم يضف قائلاً إن أناس الرحلة الصباحية لن يكونوا ممتعين في رحــلة بعــد الظهر: لن يكون الأمر مضحكاً إذا ما تركوا وراءهم الفرنسي بالكاميــرا المتحركة، إن غضب البروفسور ولغة حافظ المبسطة من السهل أن يصحبا مضجرين كلما تثاقل النهار.

نصــحها ثانيــةً أن لا تفوت فرصة زيارة المدرسة الدينية. ثمة سوق شــرقي (بــازار) ســياحي بجانــبها، ذو حوانيت تبيع السلع النسوية، حيث بوســعها أن تبتاع فستاناً. غير أن الأسعار غالية هناك. هزت رأسها: كانت تهوى جمع السلع.

قطــع الطــريق إلى ((فــندق شــاه عباس)) ماشياً. نسي كل ما يتعلق بآيريس سميث.

***

تناولت حبة منوم معتدل ونامت في سريرها في ((فندق الأطلسي القديم)). عندما أفاقت من نومها كان الوقت السابعة إلا ربعاً.

كانت الحجرة معتمة تقريباً لأنها أسدلتْ الستائر. خلعتْ فستانها الوردي وعلقته. اضطجعت بتنورتها التحتانية، متطلعة بنعاس إلى سقف لم يكن بميسورها رؤيته. على مدى دقائق قليلة قبل نومها مسحت عيناها شبكة شقوق السقف ودهانه المتقشر. كان ثمة ضياء كاف، مع أن الستائر كانت مسدلة.

انسلت من سريرها ومشت إلى النافذة. كان الوقت غسقاً في الخارج، ثمة ضياء يختلف كثيراً عن نور الشمس الساطع بعد الظهر. ليلة أمس، في منتصف الليل عندما وصلت، كان الاختلاف حاداً أيضاً: كان الليل مظلماً كالقار، يخيم على أصفهان سكون تام.

ليس ثمة سكون الآن. سيارات الأجرة تدور محركاتها بسرعة حينما تتوقف في الأمكنة التي تزدحم فيها حركة المرور عند تخوم فندق الأطلسي القديم. سياح يثرثرون في لغات شتى. مجاميع من الأطفال، عائدين من مدرسة بعد الظهر، ينادي أحدهم الآخر فيما هم يسيرون على الأرصفة. شرطة المرور ينفخون في صفاراتهم.

أضواء النيون تومض في الشفق، وفي البعيد بوسعها أن ترى القبة الكبيرة المنورة للمدرسة الدينية، التي بدت كجوهرة زرقاء ضخمة تهيمن على كل شيء.

اغتسلت وارتدت ثيابها، فتحت حقيبة السفر العائدة لها كي تجد رداءاً أبيض اللون خاطته لها أمها، وشالاً أسود ذا أهداب ينسجم معه. دعكت التراب العالق بصندلها مستخدمة ورقة كلينكس. سيكون من الأجمل أن تنتعل زوجاً مختلفاً من الأحذية، يناسب المساء، غير أن هذا يعني تفريغ محتويات حقيبة السفر وعلى أي حال من سيكون هناك ليلاحظ هندامها؟ أخذت دواءً لأنها كانت تشكو طوال شهور من سعال بسيط ومزعج يأتيها

دوماً في الأمسيات. الأمر سيان: كلما عادت إلى إنجلترا تصاب بالسعال.

في حجرته قرأ أن الشاه في موسكو، يتفاوض مع الروس بخصوص قضية ما. أغمض عينيه، تاركاً الصحيفة تسقط على السجادة.

في السابعة ينبغي له أن ينزل إلى الطابق السفلي ويجلس في المشرب ويراقب حفلات السياح. إنهم يعرفونه في المشرب الآن. حالما يدخل يرفع أحد نادل المشرب إصبعاً ويهز رأسه. وبعد مرور دقيقة يصل إليه قدح الفودكا- عصير الليمون مع الثلج المسحوق. ((هل كان يومك جميلاً، سيدي؟)) يسأله النادل، أياً كان من ندل المشرب.

منذ رحلة شهرباغ السياحية كان قد تناول شطيرة (سندويتش) الدجاج وتمشى، حوالي عشرة كيلومترات. ولأنه كان مرهقاً، أخذ حماماً، سر بجريان الماء فوق بدنه، غالبه النعاس لكن برد الماء جعله يقشعر. تمدد على سريره وبعدها ارتدى ملابسه على مهل، لبس بدلة كتان مختلفة.

كانت حجرته في فندق شاه عباس واسعة، ذات شرفة وصور فوتوغرافية مكبرة لقباب ومنائر وسرير مزدوج بحجم باحة رقص في ناد ليلي. حالما وقع بصره على السرير أول مرة ظل يفكر بأن سريره كبير وهو أشبه بباحة رقص. كانت الحجرة نفسها واسعة إلى درجة أن عائلة كاملة يمكنها أن تسكن فيها.

في السابعة نزل إلى الطابق الأرضي، مستخدماً درجات السلم لأنه يكره المصاعد الكهربائية، وعلى أية حال، إنه شيء جميل أن تتمشى في فندق فاخر. في الباحة وصلت مجموعة من أربعين فرداً أو نحو ذلك يحملون الجنسية السويسرية. وقف عند عمود مدة دقيقة واحدة يراقبهم. قائدهم يجري الترتيبات عند المكتب، بينما كان الحمالون يحملون أمتعتهم من حافلة المطار. بدا السرور جلياً على وجوههم عندما ميزوا حقائبهم. حدس نورمانتون أنهم آثاريون سويسريون، مجموعة سياحية تنتمي لإحدى جمعيات جنيف. ومن ثم، بدلاً من أن يتوجه مباشرة إلى المشرب، سار

خارج الفندق ودخل في الغسق.

التقيا في بازار السياح. اشترت هي دبوس زينة، ومربعاً من القطن الملون، وحقيبة يد من الكانفا، عندما شاهدها، أدرك فوراً أنه جاء إلى سوق السياح لأنها من الجائز أن تكون هناك. سارا معاً، وكانا يقارنان بين أسعار المنمنات العاجية وأسعار مناظر طبيعية للعبة البولو التقليدية، التي سبق وأن قدروا أثمانها. إنه الفضول، وحده، الذي جعله يرغب بتجديد تعارفهما.

((المدرسة الدينية مغلقة))، قالت هي.

((يمكنك دخولها رغم ذلك)).

قادها من البازار وقرع جرساً خارج المدرسة، أعطى الحمال بضع روبيات. قال بأنهما لن يتأخرا كثيراً.

أذهلها الهدوء، سكون الباحات المفتوحة، جدران الموزائيك الأزرق، الماء الأزرق، كان ثمة رجال يصلون صامتين. أطلقت آيريس على هذا المكان تسمية: غار الله. سمعت صوتاً وقالت إنه صوت عندليب، مع أن العنادل توجد في شيراز. ((خمر وورد وعنادل))، قال هو لأنه يدرك جيداً أن ذلك يدخل البهجة إلى قلبها. شيراز، مدينة جميلة أيضاً، غير أن جمالها لا يضاهي جمال أصفهان. الحشائش في باحات المدرسة الدينية لم تكن تشبه الحشائش الاعتيادية، قالت هي. حتى أحجار الرصيف والماء اكتسبت بعداً كلي الزرقة. كان الأزرق هو لون القداسة: يمكنك أن تشعر بالقداسة في هذا المكان.

((هذا المكان أجمل من تاج محل. إنه سحر خالص)).

((أترغبين أن تشربي شيئاً ما، آنسة سميث؟ يمكنني أن أريك سحر فندق شاه عباس)).

((أحب الشراب)).

لم تكن ترتدي عويناتها المعتمة. كلما تحدثت كانت خنة صوتها تضايقه، إلا أن عينيها بدتا أكثر ترفاً مما كانتا عليه في ضوء النهار

الساطع. كان يخجل من أن يبوح لها بأن عينيها كانتا جميلتين كهيكل المدرسة الدينية، غير أن إشارة كهذه ربما يساء فهمها.

((أي الأشربة تفضلين؟)) سألها في مشرب الفندق. حولهم من كل الجهات كان الفريق السويسري يتحدث بالفرنسية. فريق من بائعي الزيت التكسانيين وزوجاتهم، الذين كانوا في المشرب ليلة أمس، كانوا هناك ثانية، يحتلون الزاوية ذاتها. الألمانيان اللذان شاركا في رحلة شهرباغ كانا هناك أيضاً، ومعهم ألمان آخرون عقدوا معهم علاقات صداقة.

((أرغب بقليلٍ من الويسكي))- قالت هي- ((مع الصودا. هذا لطف منك.))

عندما أتاهما النادل بالمشروبات اقترح عليها أن يقوما بجولة في الفندق وأن يكون هو مرشدها. يمكنهما أن يشربا خلال طوافهما في الفندق. قال هو: ((سأكون أنا المرشد حافظ)).

شعر بالمتعة وهو يريها مرافق الفندق لأنها طوال الوقت كانت تعبر عن إعجابها بإطلاق الأصوات، وكانت تحبس أنفاسها في الممرات الرخامية وتتلمس بأصابعها جدران الموزاييك التي لا نهاية لها، غرقت بصندلها في أكوام السجاد. كل شيء من حولها كان سحراً، قالت هي: وميض الذهب والزجاج الصافي كالمرايا بين زرقة وحمرة الموزائيك، الأثاث الفاخر، درجات السلم، والثريات.

((هذه غرفتي)) قال نورمانتون، وهو يدير المفتاح في قفل باب الماهوغاني الصقيل.

((خوش!))

((اجلسي، آنسة سميث.))

جلسا وراحا يرتشفان شرابهما. تحدثا عن الغرفة. خرجت هي إلى الشرفة وبعدها عادت وجلست. أمسى الطقس بارداً جداً، أشارت هي، وارتجفت قليلاً. سعلت.

((عندك زكام)).

((إنجلترا دوماً تسبب لي الزكام)).

جلسا في كرسيين ساندين، داكنين، مغلفين بنسيج صوفي خشن، وبينهما طاولة تستقر فوقها زجاجة. كانت خادمة الفندق قد طوت الفراش. أما منامته الخضراء فكانت جاهزة على الوسادة.

تحدثا عن الناس الذين كانوا معهما في الرحلة السياحية، حافظ والبروفيسور سريع الغضب، والفرنسي الذي يحمل الكاميرا المتحركة. شاهدت هي حافظ والشابتين الأمريكيتين في بازار السياح، وفي دكان الشاي (الجايخانة). الحافلة الصغيرة تعطلت بعد ظهر ذلك اليوم: شاهدها هو خارج المتحف الأرمني، كان سائق الحافلة وحافظ يفحصان أدوات التوصيل الكهربائي.

((أمي تحب ذلك المكان))، قالت.

((المدرسة الدينية؟))

((أمي تتحسس روحها. وقداستها.))

((أمك تقيم في إنجلترا؟))

((نعم. في بيرنموث.))

((وأنتِ-))

((كُنتُ في إجازة معها. أتيتُ لأمضي ستة أسابيع فبقيت عاماً كاملاً. زوجي يقيم في بومبي)).

نظر إلى كفها اليسرى، ظاناً أنه قد ارتكب خطأ.

((أنا لا ألبس خاتم الزواج. سأفعل ذلك عندما أعود ثانيةً إلى بومبي)).

((أترغبين بتناول العشاء)).

ترددت هي. بدأت تهز رأسها، ثم غيرت رأيها. ((هل أنت متأكد؟)) قالت هي. ((هنا، في الفندق؟))

((الطعام هو أقل الأشياء التي تبقى في الذاكرة))

ســـألها عـــن رغبتها في تناول الطعام، لأنه أحس فجأةً بأنه لا يريد أن يمكـــث معهـــا في غرفة النوم الكبيرة هذه. إنه شيء سار أن يريها الفندق، لكنه لا يريد سوء الفهم.

((لننزل إلى الطابق الأرضي)) قال هو.

فـــي البار احتسيا كأسين آخرين. كان السويسريون قد انصرفوا وكذلك الألمـــان. كـــان التكســـانيون أكثر صخباً مما كانوا عليه. ((كأساً ثانيةً، من فضلك)) طلب من النادل، وقرعا كأسيهما.

في بورنموث عملت هي بصفة كاتبة طابعة مختزلة طوال هذه السنة. فـــي الماضـــي كانت كاتبة طابعة مختزلة عندما كانت هي وأمها تقيمان في لندن، قبل زواجها. ((اسمي بعد الزواج هو سيدة أزان))، قالت هي.

((حين رأيتكِ أول مرة خطر ببالي أنك تشبهينْ النساء الهنديات.))

((ربما يراودك هذا التفكير عندما تتزوج امرأة هندية)).

((هل أنتِ إنجليزية تماماً؟))

((أشعر دوماً بانجذاب إلى الشرق. انجذاب روحي)).

كـــان حوارهـــا أشـــبه بالمحادثة في رواية قصيرة. هذا إضافة إلى أن صوتها، وحذاءها غير المناسب، وسعالها، ولكونها لا ترتدي ملابس كافية: كـــل هذه الأشياء منسجمة مع بعضها، عيناها وحدهما بقيتا مختلفتين. وكلما تحدثـــت عـــن نفسها أكثر، بدت عيناها تعودان إلى إنسان آخر. قالت: ((أنا معجـــبة بـــزوجي أشـــد الإعجاب. إنه جد وسيم. ذكي جداً. يكبرني باثنين وعشرين عاماً)).

روتْ الحكايـــة بعدئذ، بينما كانا جالسين في البار. تزوجت، مع انها لم تقل ذلك صراحةً، من أجل المال. مع أنها قالت الحقيقة بجلاء عندما أعلنت انهـــا معجـــبة كثيراً بزوجها، إلا أن الزواج لم يكنْ سعيداً تماماً. لسبب من

الأسباب، لم تستطع هي أن تنجب الأطفال، وهي حقيقة لم يكونا يعرفانها في وقـت الـزواج، الأمـر الذي أحزن زوجها عندما أمسى حقيقة ثابتة. وقد اغـتمت هي أيضاً عندما اكتشفت أن زوجها لم يكن ثرياً بالدرجة التي ظهر بهـا. كـان يمتهن التعامل بقطع الأثاث، قال ذلك في فندق ريجنت بلاس، عندما التقيا بالمصادفة حين كانت تنتظر امرءاً ما: كان ذلك شيئاً حقيقياً، إلا أنـه أغفـل أن يضيف بأن مهنة بيع الأثاث لا تدر ربحاً وفيراً. وقد حزنت هي كثيراً حين اكتشفت ليلة زواجهما الأولى إنها لا تحب لمساته.

وهـناك أيضـاً قضية أخرى: في منزلهما المكّون من طابق واحد في بومبي يقيم معها ومع زوجها أمه وإحدى خالاته، وشقيقه ومديره.

ولأنهـا فتاة لم تألف حياةً اجتماعية كهذه، فقد بدتْ معيشتها في مسكن من طابق واحد في بومبي عسيرةً.

((هذا الوضع يبدو أكثر من عسير)).

((غالباً)).

((تـزوجك هـو لأنك أشبه بالمرأة الهندية، بينما أنت على العكس من ذلـك فـي شـؤون أخـرى. بشرتك الإنجليزية الشاحبة. ونبرتك -نبرتك الإنجليزية)).

((في بومبي أعطيت دروساً في فن الخطابة)).

طرفتْ عيناه، وبعدها ابتسم كي يغطي الفظاظة التي ربما ظهرت على محياه.

قـالت: ((أعطيت الدروس للنساء الهنديات اللواتي يأتين إلى النادي. أنا وزوجـي ننتمي إلى أحد النوادي الاجتماعية. الجانب الاجتماعي هو أفضل شيء في بومبي)).

((شيء غريب أن يتصورك المرء في بومبي)).

((فكـرت بأنـني قد لا أرجع. فكرت بأنني ربما أمكث هناك مع أمي.

لكن ليس في إنجلترا الآن أشياء ممتعة)).

((أنا مولع بإنجلترا)).

((حسبتُ أنك من الجائز أن تكون مولعاً بها..)) سعلت ثانيةً، وتناولت دواءهـا مـن حقيبتها اليدوية وسكبت شيئاً منه في كأسها المليئة بالويسكي. جـرعت مـلء فمها من المزيج، وبعدها اعتذرت، قائلة بأنها لم تكنْ تشبه السيدات. إن سلوكاً كهذا يقابل بالامتعاض في النادي الاجتماعي)).

((يـلزمك لبس سترة من صوف محبوك)). أومأ للنادل وطلب كأسين آخرين

((سأسكر)) قالت مقهقهة.

أحـس بأن من حقه أن يكون فضولياً. فقصتها غريبة. تخيل الهنديات فـي الـنادي الاجـتماعي يتحدثن الإنجليزية بخنة، لاويات شفاههن لتكوين الأصوات المحرّفة. تخيلها في مسكنها ذي الطابقِ الواحد، مع زوجها المسن الذي لم يكن ثرياً، مع علاقاته ومدير مؤسسته.

إن حكايتها أشبه بحكاية جان صغيرة متجهمة، حكاية سندريلا مع أمير لـم يكـن أميراً، والعربة تحولت إلى يقطينة باردة كالثلج. القلق بزَّ الفضول الذي هيمن عليه، وساءل نفسه ثانية لماذا أقبل إلى أصفهان.

((لنتناول عشاءنا الآن))، اقترح بصوت مسرع نوعاً ما.

إلا أن السيدة أزان نظرت إليه بعينيها الحسيتين، وقالت إنها لا تستطيع أن تأكل شيئاً.

فكـرت، إنــه مــن الجائز أن يكون متزوجاً. ثمة ألم جلي في تقاسيم وجهــه، مع أنه كثير الابتسام ويبدو خالي البال. ساءلت نفسها ما إذا أصيب بمــرض خطير ذات يوم. حين أتى بها إلى غرفة نومه ساءلت نفسها عندما جلسـا هـناك ما إذا سيطارحها الغرام. لا تعرف إلا شيئاً قليلاً عن الرجال الذين يطارحون الغرام، ولا يبدو هو من هذا النوع. يبدو جذاباً جداً وتتمنى النساء أن يطارحهن الغرام. سلوكه رائع جداً؛ هو لطيف جداً.

((سـأراقبك وأنت تتناول طعامك)) قالت. ((لا أبالي أبداً أن أراقبك إذا كنت جائعاً. لا أستطيع أن أحرمك من تناول طعامك)).

((طيب، أنا جائع قليلاً)).

فمـه ينحـني حيـن يتحدث عن أشياء كهذه، لأنه يبتسم خلال حديثه، ساءلت نفسها بأنه ربما يكون معمارياً. من اللحظة التي فكرت فيها بالمجيء إلى أصـفهان أدركت إنها لم تكن مجرد فكرة. كانت تؤمن بالقضاء والقدر. ذهـبا إلى المطعم، الذي كان واسعاً ومترفاً ككل شيء آخر في الفندق. كان المطعم، ضعيف الإضاءة، ذا قناديل زيت على كل مائدة من الموائد. أحبت الطـريقة الـتي شـرح بها للنادل أنها لا تريد تناول أي شيء. طلب لنفسه دجاجاً مشوياً وسلَطة.

((أترغـبين شـيئاً مـن الخمر؟)) اقترح عليها، باسماً بالطريقة ذاتها. ((الخمر الفارسي لذيذ جداً)).

((أحب أن أشرب كأساً)).

طلب خمراً، قالت:

((هل تسافر دائماً وحدك؟))

((أجل.))

((لكنك متزوج؟))

((نعم، أنا متزوج)).

((وزوجتك أشبه بطائر منزلي؟))

((إنها طريقة حياة)).

تخيلته في منزلٍ بإحدى القرى، بالقرب من (موهيرست) أو ربما (سفن أوكس).

تخـيلت زوجـته، امرأة مؤهلة، تجيد العمل في الحديقة، وتتقن أسلوب

العلاقـــات العامـــة. لاحت لها زوجته بصورة جلية، ممتلئة الجسم نوعاً ما لكنها جميلة الملامح، تقطع البازلاء العطرة.

((لم تحدثني بشيء عن نفسك)) قالت هي.

((ليس ثمة إلا شيء قليل من الكلام. أخشى أن أقول أن ليس لي قصة كقصتك)).

((ما الذي أتى بكَ إلى أصفهان؟))

((أتيتُ لأقضي عطلتي فيها)).

((أتتصرف بعطلتك كيفما تشاء؟))

((أحب أن أتصرف بعطلتي على وفق مزاجي. أنا أحب الفنادق. أهوى النظر إلى الناس والتطواف هنا وهناك.))

((أنت مثلي. أنت تهوى السفر.))

((نعم. أهوى السفر.))

((أتخيلك في بيت ريفي، في إحدى المقاطعات)).

((هذا ذكاء منكِ)).

(يمكنـــني أن أرى زوجــتك بوضـــوح)). وصـــفت المـــرأة التي كان بميســـورها أن تراها بجلاء، من غيرِ أن تذكر أنها بدينة بعض الشيء، هز رأسه. عندها رؤية ثانية، قال باسماً.

((الناس يقولون بأنني حساسة. سررت بلقائكَ))

((لقائي بك أدخل البهجة إلى قلبي. أن قصصاً كقصتك نادرة جداً)).

((إنها قصة حقيقية تماماً. كل كلمة منها)).

((أوه، أعرف ذلك.))

((هل أنتَ مهندس معماري؟))

((أنت امرأة رائعة))، قال هو.

انــتهى من تناول طعامه وتقاسما كلاهما قنينة الخمر. شربا القهوة ثم طلــبت منه أن يتفضل بطلب المزيد منها. الفريق السويسري غادر المطعم. وكذلــك الألمانيــان وأصدقاؤهم. تناول آخرون طعامهم وانصرفوا. وغادر التكســانيون المطعم حينما اقترحت سيدة أزان مزيداً من القهوة. لم تعدْ ثمة مائدة أخرى مشغولة.

((طبعاً))، قال.

تمنى أن تذهب الآن. أمضيا مساءً كاملاً معاً. لن ينسى هو حتى لو مرّ وقــت طويــل صوتها القبيح أو عينيها الجميلتين. وليس من اليسير عليه أن ينسى حكاية الجان التي أحزنتها، وهكذا سارت الأمور: انتهى المساء الآن.

جــلب الــنادل القهوة، وقد بدت عليه ملامح التعب الشديد جراء العمل الروتيني.

قــالت هــي: ((أتعتقد أن علينا أن نحتسي كأساً أخرى؟ أتعتقد أن لديهم سگائر هنا؟))

شــرب هو البراندي وشربت هي مزيداً من الويسكي. جلب لها النادل سكائر أمريكية.

((الواقع لا أريد الرجوع إلى بومبي)) قالت.

((آسف لسماع ذلك.))

((أود البقاء أبداً في أصفهان)).

((سيصــيبك مــلل شــديد. ليــس ثمة نوادٍ اجتماعية. ليس هناك حياة اجتماعية من أي نوع لفرد إنجليزي، على ما أظنّ)).

((أنا أحب الحياة الاجتماعية قليلاً)) ابتسمت له، ووسعت فمها الحسي. ((كــان والــدي كاتــباً عــلى نضد في جمعية تعاونية. أنت لا تظن ذلك، صحيح؟))

((أبداً)) قال هو كاذباً.

((إنــه ســري الصــغير. لو أنني أخبرتُ النساء في النادي به، أو أم زوجي أو عمته، فربما يصيبهم اهتياج عاطفي، لم أخبر حتى زوجي بذلك. أمي وأنا وحدنا نتقاسم هذا السر)).

((فهمت)).

((والآن أنت)).

((الأسرار لا تذاع إذا ما أفشيتها للغرباء)).

((لماذا تتصور أنني أخبرتك بهذا السر؟))

((لأننا سفن مبحرة ليلاً)).

((لأنك رجلٌ عاطفي)).

حــام الــنادل قريــباً منهما ومن ثم اقترب منهما بشجاعة. الحانة تبقى مفــتوحة لأي وقــت يشاءان البقاء فيها. ثمة مشروبات كثيرة ومتنوعة في الحانة. بحذقٍ، رفع النادل إبريق القهوة وكوبيهما.

((إنه أشبه بساحر)) -قالت هي- ((كل شيء في أصفهان ساحر)).

((هل أنت مسرورة لأنك أتيتِ؟))

((أنا مسرورة بالمجيء لأنني التقيتك هنا)).

نهــض. كان يلزمه الوقوف لحظة لأنها ما زالتْ جالسةً هناك، حقيبتها اليدويــة عــلى الطاولة، وشالها الأسود ذو الأهداب فوق الحقيبة. لم تكنْ قد فــرغت مــن احتساء كأس الويسكي ولكنه توقع أن ترفع كأسها إلى شفتيها وتشــرب ما تشاء منه، أو أن تترك الكأس في مكانها. نهضت وسارت معه عبر المطعم، آخذةً كأسها معها. ذراعها الأخرى تسللت تحت ذراعه.

((ثمة حانة رقص في الطابق الأرضي)) قالت هي

((أوه، أخشى أن لا يناسبني هذا المكان)).

((ولا حتى أنا. لنعد إلى حانتنا)).

ســلمته كأسها، قائلة بأن عليها أن تقوم بزيارة شخص ما. كانت تحب

أن تحتسي كأساً أخرى من الويسكي مع الصودا، قالت، مع انها لم تفرغ من شرب الكأس التي في يدها. من غير ثلج، قالت.

كـــان المشرب خالياً إلا من نادل وحيد. طلب نورمانتون لنفسه مزيداً مـــن البراندي وللسيدة أزان مزيداً من الويسكي. كان يفضلها أكثر كآيريس سميث، بفستانها الوردي المخرم والنظارتين المعتمتين: في وسعها أن تكون أي كاتبة طابعة صغيرة عدا أن تتزوج من السيد أزان أو أن تكون لها قصة جديرة بأن تروى.

((حيـــاتي جميـــلة بالرغم من كل شيء))، قالت حين جلست. ((حياتي جميـــلة بالـــرغم من أنه يريد ما تعرفه أنت، والنساء في المنزل ذي الطابق الواحد، وأخوه ومديره. كلهم يرفضونني لأنني إنجليزية، خاصةً أمه وعمته. لـــم يكـــن يرفضـــني لأنه كان مغرماً بي حد الجنون. مديره لم يكن يهمني كـــثيراً. الكلاب لا تهمني أيضاً. أتفهم ما أعنيه؟ بالرغم من كل شيء، شيء جميـــل أن يكـــون ثمـــة إنسان مغرم بك حتى الجنون. والنادي الاجتماعي، الحيـــاة الاجتماعية. مع أننا لم نتمتع بكل ما هو متوفر؛ إلا أن بومبي أفضل من إنجلترا بالنسبة للمرأة. ثمة خدم، وهذا أول شيء)).

((كان للويسكي تأثير في الطريقة التي تصور بها الأشياء. وقبل ساعة لـــم تكن قادرةً على القول ((إنه يريد ما تعرفه أنت)) أو ((نتمتع بكل ما هو متوفر)) من الغريب أنها كانت تعي هذا الشيء ومع ذلك لم تكن قادرة على سماع الخنة في صوتها التي فسحت لها المجال حالا.

((لكنك لا تحبين زوجك))

((أنا أحترمه. أنا فعلاً أكره ذلك. لم أكن أحبه مطلقاً)).

شـــعر بالأسف لأنها قالت إنها لا تحب زوجها: هذه الإشارة كانت زلة مثيرة للأسف لأنها شملته في المحادثة بصورة لم يكن يحبذها.

((من الجائز أن تكون الأمور أفضل عندما تعودين إلى بومبي)).

((أنا أعرف إلى أين أنا راجعة)). سكتت برهةً، نظرت إليه مفتشةً عن

عينيه. ((لن أنسى أصفهان ما حييت)).

((إنها آية في الجمال)).

((لن أنسى أبداً رحلة شهرباغ السياحية أو حافظ لن أنسى المطعم الذي أخذتني إليه. أو فندق شاه عباس)).

((أعتقد أن الوقت حان كي أراك عائدةً إلى فندقك))

((يمكنني أن أبقى في هذا المشرب إلى الأبد)).

((أخشى أن لا أكون صالحاً للحياة الليلية)).

((سأتخيلك عندما أعود إلى بومبي. سأفكر بك وأنت في قريتك، مع زوجتك، سعيداً في إنجلترا. سأفكر بك وأنت مشغول بتصاميمك المعمارية. أنا مندهشة دوما بخصوص سفرك وحيداً لأن زوجتك لا تبالي بذلك. إنها طريقتك في العيش)).

((أتمنى أن تكون الحال أفضل في بومبي. غالباً تكون الأمور أفضل عندما لا تتوقعين ذلك أبداً)).

((يبدو لي أن كلامك أشبه بالدواء المقوي. أدخلت الفرح إلى صدري)).

((لطف منك أن تقولي ذلك)).

((ثمة أشياء كثيرة لم يقلها أحدنا للآخر. هل ستتذكرني؟))

((آه نعم، طبعاً.))

وعلى مضض، شربت ثمالة كأسها. أخرجت دواءها من حقيبتها اليدوية وسكبت قليلاً منه في الكأس وشربته، أيضاً. الدواء يفيد في معالجة الوخز الخفيف في حنجرتها، قالت.

الوخز الخفيف يرافق السعال.

((هل نعود؟))

غادرا البار. التصقت به ثانيةً، ماشيةً ببطء شديد بين الأعمدة المزينة

بالموزاييك.

طوال الطريق المؤدي إلى فندق الأطلسي القديم تحدثت هي عن المساء الذي أمضيناه معاً وكم كان مبهجاً. لن تغيب أصفهان عن بالها حتى لو زارت العالم كله، كررت ذلك مرات عدة.

عندما ودع أحدهما الآخر قبل هو خدها. عيناها الجميلتان ابتلعتا، وعلى مدى برهة من الزمن راوده إحساس بأن عينيها هما أصدق شيء فيها، وهما تعكسان شخصيتها كما هي في الواقع.

أفاق من نومه في الساعة الثانية والنصف ولم يستطع العودة إلى إغفاءته. كان الفجر قد بدأ ينبلج. ظل راقداً هناك، يراقب النور يزداد في الفسحة التي تركها بين الستائر كي يكون هناك هواء منعش في الحجرة. انصرم يوم آخر: عاشه نورمانتون جزءاً، جزءاً من سيره في الصباح المبكر حتى اللحظة التي ارتدى بها منامته الخضراء وأوى إلى فراشه. أمسى ذلك تمريناً ليلياً منتظماً. أغمض عينيه، مستذكراً وقائع يومه بالتفصيل.

استذكر ثانية مكاتب شركة شهرباغ السياحية وحافظ الذي أخبره أن يصعد إلى مكتب الطابق العلوي. رآها جالسة هناك تكتب رسالة إلى أمها، وسمع صوتها وهي تسأله ما إذا سيذهب هو في الرحلة السياحية. رأى ثانية الوجهين الملوحين بالشمس للألمانيين والوجهين الدالين على الصحة للفتاتين الأمريكيتين ووجوه المجموعة الفرنسية. وتذكر سيره في فترة بعد الظهر، واستحمامه بعد ذلك. أقبلت إليه في البازار، بنظارتيها المعتمتين والبضائع الصغيرة التي اشترتها. وكانت هناك قصتها كما روتها له.

أما هو، فلم يخبرها بشيء، كان قد وافق على صورته القصصية التي رسمتها له، إذ تخيلته يقيم في قرية بإحدى المقاطعات، مهندس معماري ثري متزوج من امرأة تجيد العناية بالحديقة. أمسى المعماريون رومانسيين شأنهم شأن الأطباء، ليس ثمة سبب يدعو إلى تضليلها. ستتخيله دوماً يسافر

إلى أماكن غريبة، على وفق هواه لأنه يتمتع بالسفر، ولأن زوجته لا تهوى مغادرة منزلها.

لماذا لم يستطع أن يخبرها بقصته؟ لماذا لم يستبدل هو قصة بقصة؟ كانت هي قد بعثرت الأشياء ولم تفتش عن طريقة لإخفاء هذه الفوضى. الحياة خذلتها، هي التي خذلت نفسها. بصورة مثيرة للسخرية، كانت هي تعطي دروساً في فن الخطابة إلى الهنديات، إلا إنها لم تعتبر ذلك شيئاً مثيراً للسخرية. لقد أفشت له سرها، وكان هو يعرف أن هذا السر لا يشاركه فيه إلا أمها وهي.

مرت الساعات. كان من الجائز أن يكون مستلقياً معها في هذا السرير الذي بسعة باحة رقص. في الفجر كان بوسعه أن يحدق إلى عينيها السخيتين، مغرماً بالغموض الساكن فيهما.

كان بميسوره أن يخبرها بالعاطفة التي تجيش في صدره، ويطلب منها أن تبادله العاطفة، مثلما طلبتها منه. كان في وسعه أن يخبرها بأنه دخل حجرة ما، وليس في قرية بإحدى مقاطعات إنجلترا، بل في هامستيد القبيحة، كي يجد زوجته الثانية، كما وجد زوجته الأولى، في أحضان رجل آخر. كان بوسعه أن يسألها بتواضع لماذا يكون هو بطبيعته زوجاً لامرأة فاسقة، ولماذا اتخذت امرأتان مختلفتان في المزاج والشخصية عشيقين على حسابه. كان يلزمه أن يخبرها، عندما يدفئه جسدها الدافئ، أن زوجته الثانية اعترفت أنها كانت تتمنى لذة جنسية أقوى عندما تذكرت أنها كانت تخدعه مع رجل آخر.

إن قصته ليست أفضل من قصتها، قصة غير مستساغة حتماً، مع ذلك لم تكن تواتيه الجرأة كي يرويها لها، لأنها تظهره في شكل ما. سافر بسهولة، تحرك فوق السطوح، كاشفاً السطوح وحدها بنفسه. كان مقبولاً كغريب: في زيجتين لم يغفر له أن يكون مختلفاً عما بدا عليه. أن تكون زوجاً لامرأة فاسقة مرة واحدة. فذاك هو حظك في اللعبة، أما أنه كان ديوثاً

مرتين فقد رافق ذلك نفحة انتقام. بكل تواضع كان بمستطاعه أن يسألها عن ذلك.

في الساعة الرابعة والنصف وقف عند النافذة، متطلعاً إلى الشارع الخالي في الأسفل. ستكون في طريقها إلى محطة الحافلة كي تلحق بحافلة الساعة الخامسة المتوجهة إلى طهران. يمكنه أن يرتدي ثيابه وأن يلحق بها هناك. في وسعه أن يدفع أجر سفرتها الإضافية المتراكمة. في مستطاعه أن يخبرها بقصته ويمكنهما أن يقضيا معاً أياماً معدودات. يمكنهما الذهاب إلى شيراز، مدينة الخمر والورود والعنادل.

وقف عند النافذة، يراقب الشارع الذي لا يجري فيه أي شيء على الإطلاق، عارفاً بأنه إذا وقف هناك إلى الأبد لن تواتيه الشجاعة. التقت هي رجلاً عاطفياً، أكثر عجباً من عجائب أصفهان كلها. ستحمل تلك الذكرى إلى المسكن ذي الطابق الواحد في بومباي، دون أن تعرف شيئاً عن حقارة تجعل الناس يتصرفون بفظاظة. وسيتذكر هو امرأة تملك، تحت مظهرها الذي لا يستهوي الناظر، تلك الميزة التي تجعل عينيها تطالبان بها بصورة غامضة. في ظروف أخرى، مع قصة أقل شؤماً وأجدر بأن تروى، كان يمكن أن تنبثق قصة جديدة. إنما في الصباح الباكر، كان ثمة حقيقة أخرى، أيضاً. كان هو مادة للفنتازيا. كانت لها خاصية، أما هو فلا.

❑

المصدر: كتاب (مجموعة قصصية) :

Angels at the Ritz
William Trevor
Penguin Books
P P 7- 27

العنوان الأصلي للقصة :

IN ISFAHAN

المؤلف: وليم تريفور (مواليد 1929):

روائي وكاتب قصة قصيرة، ولد في كاونتي كورك county cork بإيرلندا، درس في كلية سانت كولومبيا وكلية ترنتي في دبلن. كان معلم مدرسة ونحاتاً، واستقر في إنجلترا. روايته الثانية ((الأولاد كبار السن Old Boys)) (1964)، أظهرته ككاتب ذي سمات خاصة: تعلم -ولكن ليس بطريقة متسمة بالتقليد والمحاكاة- من بيكيت، وأيفي كومبتون-بيرنيت، مطوراً جواره الخاص، المحكم، الموجز ذا الأسلوب المعين لكنه مع ذلك نابض بالحيوية. أما روايته ((السيدة إيكدورف في فندق أونيل Mrs Eckdorf in Oneils Hotel (1970) فتصف السقوط المريع لفندق دبلن، الذي أمسى الآن بلا ضيوف واستخدم كبيت للدعارة.

يعد تريفور كاتباً بارعاً للقصة القصيرة. مجموعته القصصية ((ملائكة في الرتز)) عدت أفضل مجموعة منذ ((الدبلنيون)) التي كتبها جيمس جويس، حسب رأي غراهام غرين - المترجم.

❑❑❑

"لمن أهتف؟"..

■ تأليف: برنارد داديي ■

ترجمة: محمد أمين جميل الشامي.

أيها الفيلد مارشال، ها نحن أولاء

أحييت فينا الأمل من جديد،

فالأمة ستولد من جديد،

أيها الفيلد مارشال، أيها الفيلد مارشال،

ها نحن اولاء

أيجب أن تكون مصائرنا منوطة على الدوام بكلمة؟ أيجب أن يظهر من أجمة المواثيق والأحكام والقوانين والأوامر والقرارات والمراسيم والتشريعات طاغية؟... أيجب أن يكون هناك دائماً ضحية في دوامة الأحداث التي تلف العالم؟..

أعتقد أنه لابد لي من أن أعترف بأن ريحاً طيبة كانت تجري بشراعي ذلك اليوم، شراع صغير لفلاّح شاب اعتاد على الريح الهادئة للقرية، لكنه لم يعتد على عواصف وزوابع المدينة. علمت إذ تناهى إلى مسامعي، أننا خسرنا حرباً، وأنّ جنرالاً من فرنسا قد رجع إلى لندن كي يقود المعركة

من هناك، وأن حاكماً تدعمه تشاد كلها قد شق عصا الطاعة. لكنني لم أكن أعلم أن فرقاً من الشرطة كانت تعيث في البلدة كل صباح، يحملون فراشي الدهان باليد اليمنى ودلاء باليسرى يغطون بها الشعارات التي تنال من القادة الحاليين. بالنسبة لنا ــ شعب هذا البلد ــ كانت الحرب قد انتهت. لقد استسلمنا في النهاية تولي حاكم جديد أمور السلطة، تحيط به البطانة المعهودة من الوزراء والمستشارين. كانوا يتحدثون عن تحرير أسرانا الذين كانوا يعملون وقتها في ألمانيا. كان الجنرال المنشق يدعى "ديغول"، لكننا كنا نجهل أي شيء عن كل الاتفاقيات السياسية. يبدو أنني صرخت لدى مغادرتي الحانة: "يحيا ديغول" في الحال ألقى شرطي القبض علي، وقالوا فيما بعد أنني انتزعت اثنتين من شرائطه، في الصباح التالي استيقظت على صوت صفرات السياط في زنزانة بقسم الشرطة. وهكذا تلقيت الجرعة المعهودة: انهالوا علي بالضرب وتركوني أنزف بغزارة، لم أعد أحتمل أكثر فصرخت: "يحيا الفيلد مارشال". بداية، ندت عني مصادفة، لكنني أخذت أتقصدها فيما بعد. لا فائدة.

ذهبت كلماتي أدراج الرياح. سمعني رجل الشرطة أصرخ "يحيا ديغول" مباشرة، لكن جلادي لم يسمعني أصرخ "يحيا الفيلد مارشال". كان يضربني بقسوة كما لوكان يضرب قطعة من الخشب. لم يعد بمقدوري احتمال ذلك فطفقت أغني والكلمات تخرج من فمي متقطعة مراراً:

يا لوحشية الحرب،

ويا لنظرات ذلك المهزول،

لا تصغوا للكراهية بعد الآن،

تطلعوا إلى المستقبل،

ولتكن لدينا الثقة

في قدر جديد.

لأن بيتان(1) هو فرنسا،

وفرنسا هي بيتان.

كان ذلك خطأ ارتكبته إذ أنه ضاعف من غلواء سجاني علي وحسب. لقد كان يتصبب عرقاً فيما كان ظهري قد أضحى أشلاء. لذا أمسكت الآن لساني وأخذت أتجرع مرارتي بصمت، هذا الصمت الذي أغضب رجال الشرطة. كفرصةٍ أخيرة أغتنمها انطلقت أنشد السلام الوطني لفرنسا "المارسييز". لا فائدة. لقد دفع هذا بجلاديَّ إلى قمة غضبهم، إذ أصبح ثلاثة منهم الآن يتولون مهمة تعذيبي، يتناوبون ذلك ويجتمعون معاً عليه. لقد وزعوا التعذيب على شكل جلد بالسياط والرفس، واللكم، والضرب بأعقاب البنادق والصفع على الوجه، والتدلية الوحشية، كل أنواع التعذيب الجسدي، كان علي أن أعترف أنني ديغولي، ديغولي تابع لمن؟ ديغولي بأي شكل؟ بل ماهي الديغولية؟.. كيف لك أن تتوقع من فلاح فقير قادم من ضفاف الأغنلون أن يعرف عن هذا اللقب الغارق في فيضان الألقاب السياسية الأخرى؟ هل كان للديغوليين أسنان أطول، أو أياد أقصر، أو حتى فهم أوسع؟. هل كانوا من فرنسا أم من إيطاليا أم من إنجلترا أم من روسيا؟.. ما الفائدة من طرح كل هذه الأسئلة على فلاح فقير من ضفاف الأغنلون(2) مثلي؟ بينما هؤلاء الشرطة الأبالسة يضربونني بلا شفقة. لم أعد أدري إلى أي قديس أتجه بدعائي مادام "المارسييز" فقد قدرته على مساعدتي في الخروج من هذا المأزق. كنت أفكر بصعوبة عندما فتح شاب الباب فجأة مما جعله يرتطم برأسي. توقف جلاديّ، وحبسوا أنفاسهم تماماً وهم يقفون في وضعية استعداد انتظاراً للأوامر. تبعاً للمعلومات التي جمعت من ملفات عدة لم أكن أكثر من فلاح معدم. لكن، ولأنني قاومت عنصراً من قوات الشرطة واقتلعت واحدة من شرائطه ــ رغم أن حالة سكري كانت ظرفاً مخففاً ــ فقد حكم عليّ بالسجن عامين.

في ساحة السجن علمنا الحرس أن نغني "أيها الفيلد مارشال، هانحن أولاء". رددناها لدرجة نسيت معها في النهاية كل رقصات الرومبا والهدهدات والألحان العسكرية والسوينغات(3). حواجز حديدية باتت تفصلنا

عـن الـزوار، طبعاً، فلقد أصبحت الآن حيواناً خطراً. كان من بيننا سجناء تمت إدانتهم، وبالتالي كانوا يؤخذون بعيداً كل صباح، وكنا نستطيع سماع صوت طلقات النار. كان صوتها حاداً وعالياً. كان بعض المدانين يعدمون عند الفجر داخل السجن. إضافة إلى جمع من المحكومين بالأشغال الشاقة المؤبدة، هذا إلى الجانب الباقي منا والذين يأملون الخروج من هناك يوماً ما..

أخبرنا الرجال الذين يعملون بالسخرة عن الأعمال القليلة التي كانوا يقومون بها في المدينة. كنت أراهم كل صباح وكل مساء: سجناء يمشون كالآليين في طوابير مؤلفة من صفين، يحيط بهم أو يتبعهم حراس يحملون السياط ـ رمز التسلط ـ في أيديهم، ويتنكبون معاطفهم، كانوا يسيرون عبر شوارع المدينة والمنازل والمكاتب التي عليهم تنظيفها. يتكدسون في الشاحنات التي تمضي بهم، وهم سعداء، ليحرقوا القمامة، فخورين بقمصانهم القصيرة التي تحمل الحرفين الأولين من اسم السجن كعلامة: س.م.

في مكان النوم تناثرت بعض الحصر على الأرض، كنا نجاهد في سبيل الحصول على متسع مع الهوام. كانت جماعات غاضبة من الصراصير تطوف في الليل وتسقط علينا، سعيدة بمشاركتها في مأدبة الدم البشري. ياله من لهو. لكن، ما من شيء أدهشني، وأنا في شقائي، أكثر من وحشية السادة الذين يلقون بالأوامر، سوى كره الزنجي لابن جلدته: إنه ولع رجال الشرطة بتعذيب الرجال بقسوة. لم أستطع فهم ذلك. بدأت العصيدة تروق لي بسرعة لافتقادي لأي خيار آخر. كان الإسهال قد ابتدأ نشاطه. وأخذ الرجال يتساقطون. كنت أوفر حظاً من رفاقي الذين كانوا يغادرون كل صباح بلا عودة. بينما أقلب الأمر في رأسي فتح رجل شرطة الباب نصف فتحة وأشار إلي لأتبعه إلى المكتب. اعتراني القلق. ما الذي فعلته كي أجلب على نفسي غضب الآلهة؟ لا يزال الضرب الذي كاله لي رجال الشرطة عندما اعتقلت ماثلاً في ذاكرتي. وأخيراً، ظهر رجل أبيض أمر بملابسي القديمة أن ترد لي وقال: "اذهب الآن.. أنت حر"...

يـا إلهي، أمعقول هذا؟... أصحيح أنني حر، وبإمكاني مغادرة وجاري البائس؟.. تجمدت في مكاني مندهشاً، محدقاً إلى لا شيء. لقد أصبحت حراً. انفجـرت بضـحكة طويـلة مرتفعة، صاخبة وهستيرية، لابد أنهم ظنوا أن جـنوناً قـد مسـني إذ رموا بي إلى الخارج بقسوة. جميلة هي الحياة، لكننا نضيعها لأننا لا نعرف قيمتها دائماً. وكل امرئ يحب الحياة يجب أن يقدس الحرية.

خـرجت مـن السجن. ظلال أوراق الشجر المتنوعة، وألوان الأزهار المتلألئة، وألوان البيوت، والتماع أوراق النباتات تحت أشعة الشمس، أبواق السـيارات، وضـجة راكبي الدراجات، صهيل الخيول، وأجراس الحمير الـرنانة، أصـوات السـمندر في الوادي، وصوت مؤذن البلدة الخشن الذي يمكـن رؤيـته عـلى مسـافة من الجامع، استهتار بعض النسوة وسرعة الأخـريات، الحيوية ـ كل هذه الأشياء أعادتني للحياة وجعلتني أدرك فجأة ضـآلة المكان الذي كنت فيه. شعرت بنفسي كما لو كنت غريباً عن البلدة، وأنا مأخوذ وغارق تقريباً في كل هذه المشاعر والانطباعات. أخيراً، احتلت الوجوه الودودة التي طالعتني، ومظاهر الفرح، ساحة تفكيري. تجمدت في تـلك البقعة. أحسست بأني أغرق في لجة هذه المشاعر إن أنا أقدمت على أيـة حـركة. أغلق ورائي الباب للمرة الثانية شابات يمرحن ويتدافعن حول نـافورة مـاء، باعـة الفول السوداني، صناع الأحذية المشغولون، المطاعم الرخيصة التي يتصاعد منها الدخان، دكاكين ملأى بالبضائع... انتشيت بكل هـذه المـناظر الجديدة التي بدأت أستوعبها. لا أدري كم مرة ملأت رئتي بـالهواء النظيف وأنا أدق على صدري كما لو كنت أبغي إدخال العالم كله إليـه، وكل نسائم العالم، وكل طيب الأزهار، بل كل السحر الذي يحيط بي. كانت العصافير تزقزق، والطيور الحباكة المتشبثة بأعشاشها بمخالبها كانت تغـرد، ثمـار الببو(4) كانت على وشك النضج، فيما كانت النسور تحوم. الشـمس والظـل، الماء وألوان السماء، العذوبة والحرية... ما الذي يريده محكوم سابق أكثر من هذا لتدخل السعادة قلبه؟..

أيـة أغنية يمكن أن تنطلق من فمي سوى تلك التي كانت تمثل الروتين اليومي؟.. وهكذا، وبشكل لا شعوري، أنشأت أغني: "أيها الفيلد مارشال، ها نحن اولاء". كان الناس ينظرون إليَّ وهم يبتسمون الحق أنهم كانوا معجبين بـي. لا يمكن لكثير من الناس أن يكونوا في سعادتي حينها. لابد أن يتمتع الفـرد بحظ خارق ليغادر السجن هذه الأيام. صرخت "يحيا الفيلد مارشال"، كـنوع من التكفير عن كل الجرائم التي أفترض أنني اقترفتها، ولأثبت أنني بتّ واحداً من الأتباع المتحمسين للفيلد مارشال.

وصـلت إلى مبنى الصحة العامة وأنا أغني بصوت عال يكفي لتحطيم الـنوافذ. هناك، حدّق إليَّ رجال الشرطة بطريقة غريبة: رجل حر آخر لم يستطع فهم معنى الحرية. كنت على وشك أن أهزأ منه عندما شعرت بلطمة مدويـة تـنزل على خدي الأيمن، وضربات مهولة من أعقاب البنادق تنهال عـلى ظهري، كنت محاصراً، كان رجال الشرطة مسلحين، بنادقهم بأيديهم وهم ينهالون علي بالضرب بأقسى ما يمكنهم.

"عذراً أيها السادة، إنكم ترتكبون خطأ، فأنا من أتباع الفيلد مارشال. أنا مـن أكثر أتباعه إخلاصاً، أنا أحب الفيلد مارشال. بيتان هو فرنسا، وفرنسا هـي بيتان". لا فائدة. فقد زادوا من شدة ضربهم لي. صرخت بصوت أعلى لكـنهم لسـوء الحـظ كانوا أكثر طرشاً من الطرشان الذين ضربوني منذ سنتين..

استـرددت وعيي لأجد نفسي ممدداً على سرير في مستشفى. كنت قد أصبت بكسر في الفقرات القطنية. في صباح كل يوم يحضر طبيب ليتحدث معـي ويطرح علي كل أشكال الأسئلة كي يقنعني بحماقتي. دفعه وضوحي التام إلى القنوط..

ـ "أخبرني أيها الطبيب، لماذا يحدث كل هذا؟ صرخت".. يحيا ديغول فوضـعوني فـي السـجن وصحت "يحيا الفيلد مارشال" ولا زالوا يسعون للعراك معي. أي حظ عاثر هو حظي"..

ــ "حســن يــا صديقي المسكين، لم يعد الفيلد مارشال في الحكم. لقد تبدلت الأحوال منذ ستة أشهر. الجنرال الآن هو الذي يحكم"..

ــ "حقاً؟"..

ــ "إن كان لي أن أنصحك فاهتف في المستقبل: "يحيا ديغول"...

ــ "لكــن هــل أنــت متأكد، أيها الطبيب، أنه لن يكون علينا أن نهتف بشيء آخر غداً؟"..

ــ "الآن ديغــول يمسك بأركان الحكم. واحتمال اعتقالك وارد جداً إن لم تهتف له"..

ــ "لا أدري أيها الطبيب، من الآن فصاعداً سأخشى من قول أي شيء بوجــود كل هذا التبدل الكبير في المؤسسات، وهذا الاحتقار الكامل لكرامة الإنسان، والاستعباد التام للضمير لصالح رجل وليس لصالح مثل أعلى. لقد اختلط مفهوم الحرية بكل من شخص بيتان وديغول، ولسنا قادرين على أن نفرق بين الرجلين وبين المفهوم نفسه"..

ــ "من الآن فصاعداً اهتف "تحيا فرنسا".. وحسب"...

ــ "هــل أنت واثق أيها الطبيب من أنني لن أعاني من المشاكل إن أنا فعلت ذلك؟"...

ــ "لا أعتقد ذلك"..

ــ "أوه"...

*****

هوامش:

المؤلف:

هــو مؤلــف وسياسي. ولد في ساحل العاج عام /1916/.. له العديد من المجموعات الشعرية والروايات والقصص القصيرة.

ملاحظات:

1 ــ بيــتان، هنري فيليب: مارشال فرنسي تولى رئاسة الدولة بعد هزيمة فرنسا أمام ألمانيا النازية في العام /1940/.. اتهم بالخيانة وسجن عام /1945/..

2 ــ الأغنلون: نهر في أفريقيا.

3 ــ السوينغات: موسيقا السوينغ الراقصة.

4 ــ الببو: شجر ذو زهرات أرجوانية وثمر أصفر اللون يمكن أكله.

□□□

حيوان مدلل جداً

■ نيكولازا موهر ■

ترجمة: حسن بحري

نيكولازا موهر: ولدت في مدينة نيويورك عام 1935 لأبوين من بورتوريكو. ألفت عدداً من الروايات وتقول: "كطفل بورتوريكي، لم يكن لي مكان أبداً في آداب أمريكا الشمالية. ولم تنعكس نضالاتنا كمهاجرين مهجرين، وكطبقة عاملة أحفاد التاباكوز (عمال التبغ) الذين أخذوا يتوافدون إلى هنا في 1916، في "الأدب الأمريكي الشمالي "بشكل ملموس. ومن خلال تسجيلي لما عشت، أقدم نفسي إلى البالغين والأطفال على حدّ سواء- إلى النساء أيضاً".

***

ربت عائلة فرنانديز حيوانين مدللين في شقتها الصغيرة المكونة من خمسة غرف. أحد الحيوانين كان قطة زقاقية ضخمة، وصائدة جيدة للفئران، خارج فترة النزاء. ضخمة ومعطفها وثير من الفراء الرمادي يحمل خطوطاً سوداء ولها ذيل كثّ طويل. عيناها صفراوان ولها ذقن بيضاء اللون طويلة. كان اسمها ماريالو. كانوا يستمعون بانتباه إلى ما تقوله ماريالو، وتؤكد السيدة فرنانديز لأطفالها، أنها تنادي زوجها راؤل.

"راؤل.. راؤل.. هذه أنا ماريالو.. راؤل.. راؤل.. هذه أنا ماريالو". ينشد الأطفال بصوت قوي. ويشعر الجميع بالأسف لحال ماريالو، لأنها مهما ولولت وركضت هنا وهناك، لن تجد أبداً زوجها الحقيقي راؤل.

الحيوان المدلل الثاني لا يفترض أن يكون حيواناً مدللاً على الإطلاق. فقد كان دجاجة بيضاء صغيرة ضعيفة ذات عرف أحمر ومنقار أصفر. جلبتها غراشيلا وأوجينو فرنانديز منذ عامين، لتأمين مصدر دائم للبيض الطازج لهما ولأولادهما الثمانية.

اسموها جونكروفو، تيمناً بالنجم السينمائي الهوليودي المفضل لغراشيلا فرنانديز، جوان كراوفورد. ويردد الناس اسم الدجاجة كما لفظته هي "جونكروفولا غالينا".

قضت جونكروفولا غالينا حياتها في المطبخ. إحدى رجليها مربوطة إلى إحدى أرجل مجلى المطبخ الأربع بقطعة طويلة جداً من خيط القنب، الخيط طويل ليتيح لجونكروفو التجوال في جميع أرجاء المطبخ وحتى لتقفز وتقف على طرف النافذة الواسعة المطلة على سلم النجاة. أسفل المجلى كانت السيدة فرنانديز تفرش أوراق جرائد نظيفة، ماء وجريش الحبوب للدجاجة، وتضع صندوقاً خشبياً مبطناً بقماش الفانيلا الناعمة وحشوة من القش الدافئ. هناك أملوا أن تضع جونكروفو بيوضها.

وكانت الدجاجة الصغيرة تنام هناك وترتاح هناك، لكن لم يحدث مطلقاً أن وضعت بيضة واحدة، ربما لأنها عصبية المزاج.

جاءت غراشيلا وأوجينو فرنانديز إلى برونكس منذ ست سنوات، وسكنا هذه الشقة الصغيرة، وباستثناء رحلتهما اليتيمة إلى مرفأ مايانغز في بورتوريكو، لم يحدث أن غادرا قريتهما الصغيرة الغافية في الجبال. ولتمويل رحلتهما إلى نيويورك، باع السيد والسيدة فرنانديز أرضهما الصغيرة، وقطيع الماشية المتواضع الذي كان لديهما وكذلك باعا كوخهما الخشبي. لقد ضمنت لهما هذه الصفقة الأجور والمصاريف لهما ولأطفالهما الخمسة. منذ ذلك الحين، ولد لهما ثلاثة أطفال آخرين. كانت حياة المدينة غريبة، عليهم أن يتعلموا كل شيء، حتى كيف يركبون قطار الأنفاق ويسافرون. للوهلة الأولى كانت غراشيلا فرنانديز تخاف جداً من قطارات الأنفاق، حركة السيارات والازدحامات الكبيرة للناس. وعلى الرغم من أنها

تكيفت في نهاية الأمر، إلا أنها بقيت تحبس نفسها في الشقة ونادراً ما تخرج منها. لا تتذمر مطلقاً، وتصلي خلف المذبح الصغير الذي عمّرته في المطبخ، تضيء الشموع وتتمتم راجية الله أن يمن عليهم ولا ينساها وعائلتها. كانت فخورة لأنهم لم يضطروا بعد لطلب الإعاشات أو الإعانات المنزلية كما هو شأن عائلات كثيرة أخرى.

"أوجينو يعيلنا. نحن محظوظون ويجب أن نشكر المسيح" تردد دوماً راسمة إشارة الصليب.

وجد أوجينو فرنانديز عملاً كحمّال في إحدى البنايات الضخمة في مركز للأقمشة في منهاتن. ولا زال يمارس العمل نفسه، ويأمل أن يحصل في يومٍ على ترقية ليصبح عاملاً في مصعد للشحن. يبيع الجرائد ويقدم القهوة كعمل جانبي، ويقوم بشتى المهام عن سكان البناية، وجاهز دوماً للقيام بالأعمال الإضافية. رغم ذلك كله، لا تكفي النقود التي يجلبها إلى البيت لإعالة عشر أنفس.

"ذات يوم سأحصل على ذلك العمل. وضعت عيني عليه، والسيد فريدلاندر، يحبني.. علينا أن نصبر.. بالإضافة إلى الزيادة في الراتب، يا إلهي! سيكون بإمكاني عمل ملايين الأشياء الإضافية، سأكسب نقوداً كثيرة. لماذا سيكون بإمكاني.. "يحكي السيد فرنانديز هذه القصة العائلية عدة مرات كل إسبوع.

"أوه، واه! أبي سنصير أغنياء عندما تحصل على ذلك العمل!" يصرخ الأطفال في كل مرة.

"هل نستطيع شراء تلفزيون عندما نصير أغنياء، يا أبي؟ "يسأل بابليتو، ابنه الأكبر سناً، بينما أرادت نيلي وكارمن وليندا خط هاتف.

"الجميع في البناية لديهم هاتف عدا نحن. "تتكلم نيلي، ابنته الأكبر، باسمهم.

ويطلب الأطفال الأصغر، وليام، أوغيتا، فريدي، ألعاباً كثيرة وأنواعاً

مختلفة من الأطعمة. وتبتسم الطفلة الصغيرة نانسي وتبرطم بفرح كلما تكلم واحد منهم.

"سـيكون لديـنا كل شيء ونغادر البرونكس "كان السيد فرنانديز يؤكد لهـم." وحتى سنقتصد ما يكفي من النقود لشراء مزرعتنا في بورتوريكو- إنهـا مـزرعة كبيرة! أراضٍ شاسعة مئة أكرة ربما، خم للدجاج، خنازير، ماعـز، وحتى بقرةٌ. سنزرعُ البن وقصب السكر. ويكون لدينا جميع أشجار الفواكه – مانغو، برتقال، كل شيء!".

يـتوقف السـيد فرنانديـز برهة ويحكي للأطفال كل شيء عن الطعام الـرائع الذي سيأكلونه عند رجوعهم إلى قريتهم، "كل ما نحتاجه للحصول على المزرعة هو انطلاقة جديدة".

"سوف نأخذ جونكروفو معنا، صح؟ "سأل الأولاد" وما ريالو؟ سنأخذها أيضاً".

"بالـتأكيد" يقـول السيد فرنانديز بطيبة نفس" وحتى راؤل زوجها، إن وجدتـه، آه؟ ويغمـز بعيـنه ضـاحكاً. "ولـن يكون من الضروري ربط جونكروفو كسجينة بإمكانها أن تركض بحرية".

كـان كلّ حلم غراشيلا وأوجينو فرنانديز الرجوع إلى قريتهم كملاّك لمزرعتهم الخاصة، وكلهما إيمان بأن الأرض ستعيلهما.

انـزوت السيدة فرنانديز هذا الصباح في مطبخها، وراحت تفكر في أن الأمور لا تجري على ما يرام. أيام العطل قادمة وعيد الميلاد وشيك، النقود أكـثر ندرة من أي وقت سابق والأسعار أعلى من أي وقت مضى. وكانت أوضاع أوجينو فرنانديز تزداد سوءاً، لا يفتأ يعمل حمّالاً وأصيب في الفترة الأخيـرة بالـتهاب حـنجرة حـادّ. ولـم يقتصـدوا حتى الآن مليماً واحداً لمزرعـتهم. بـل فـي الواقـع، يدينون لبائع الأقمشة بثمن ستائر المطبخ وغطـاءين للسـرير، أضـف ذلك إلى أقساط الضمان المستحقة عليهم منذ زمـن. تمنت فرنانديز لو تبحث عن عمل لتساعد زوجها على الخروج من

هـذه الأزمـة، لكـن كان عندهم ثلاثة أطفال لم يبلغوا بعد سن الذهاب إلى المدرسـة ولا بد من العناية بهم في المنزل. وتزايد قلقها في الفترة الأخيرة، صـار من الصعب تقديم قطعة لحم على الطاولة. تنهدت غراشيلا فرنانديز، وتلفتت في زوايا مطبخها الصغير والنظيف ووقعت نظرتها على جونكروفو وهـي تـندفع بحميـة وراء صرصار شارد. هزّت الدجاجة رقبتها بسرعة والـتقطت الحشرة بمنقارها. رغم عمليات التدخين والتنظيف اليومي، لا بدّ أن تظهـر حشـرةً أو اثنتان في المطبخ. وتبحث جونكروفو دوماً عن لقمة لذيـذة – عناكب، نمل، وحتى الذباب المنزلي. كانت سريعة وتحصل دوماً على ضحيتها.

كـان مـزاج الدجاجة البيضاء الصغيرة سيئاً ولسوف تنقر أي شخص تشعر أنه يزعجها. وعرفت ماريالو ذلك خير معرفة، فقد حملت ندبة دائمة على أذنها اليمنى نتيجة منقار جونكروفو الأصفر الحادّ. والآن تحافظ القطة على مسافة الأمان بحذر.

–كان الأولاد يحبون جونكروفو رغم عاداتها السيئة. ويتباهون بها لأن لا أحـد آخـر في البناية لديه مثلها. وعندما يستفزهم الأطفال الآخرون بأن ليس في بيتهم تلفزيون، كان أطفال فرنانديز يذكّرونهم أن جونكروفو حيوان أليف خاص جداً، وحتى الطفلة الصغيرة نانسي تضحك وتصفق عندما كانت ترى جونكروفو تندفع تجاه إحدى ضحاياها الصغيرة.

تخلت السيدة فرنانديز منذ فترة عن أدنى أمل بإنتاج جونكروفو للبيض وقبـلت وجودهـا كحيـوان أليـف منزلي. جربت كل شيء معها: الحليب السـاخن، وعشب الحديقة الأخضر، كما وأعادت تغليف الصندوق الخشبي. حـتى أنها استشارت عالم روحانيات ونفذت تعليماته بدقة، من تقديم أعشاب معيـنة لـلدجاجة الصغيرة لتأكلها بينما هي تتلو الصلوات، لكن كل ذلك لم يعـطِ أي نـتيجة. حـتى أنها حاولت تسمينها لكن كلما أكلت أكثر، على ما يبدو، كان كسبها للوزن أقل.

بعـد أن فكـرت بهـذه القضـية أياماً، وصلت غراشيلا فرنانديز إلى

قـــرارها هذا الصباح، اليوم، سيجد زوجها مرقة دجاج طري ليقاوم مرضه، وستفاجئ أطفالها بطبق عارم من الرز واللحم

"عمـــلياً لا فـــائدة لأحد من حياة هذه الدجاجة الغبية" هكذا حسمت هذه القضية في نفسها.

لقـــد مرت ست سنوات طوال منذ ذبحت السيدة فرنانديز آخر دجاجة، لكـــنها لا زالـــت تتذكر كيف تقوم بذلك.شكرت الله كون الأولاد الكبار في المدرسة، وأملت أن تجد طريقة ما لإبقاء الصغار الثلاثة في الطرف الآخر من الشقة.

نهضـــت ببطء شديد وتناولت سكين المطبخ الكبيرة. تحسستها بإبهامها، وشعرت أن السكين يجب أن تكون أكثر حدة، تناولت حجر الشحذ، وراحت تشـــحذ حـــدّ السكين القاطع بحذر وهي تخطط للطريقة المثلى للقضاء على الدجاجة.

كـــان الوقت لا يزال مبكراً فإذا نفذت الخطة في نحو دقيقة، يمكنها أن تنـــتهي مـــن ذلك كله عند الظهيرة ويكون العشاء جاهزاً قبل رجوع زوجها إلى المـــنزل. ستقول للأولاد أن جونكروفو هربت. لا بد أن يكون أحدٌ ما فكّ عقدة الخيط حول رجلها وعندما فتحت نافذة سلم النجاة لتجلب الممسحة، طارت جونكروفو مبتعدة واختفت. إنه كلام مقنع، قالت لنفسها.

الســـكين حادة ودفة التقطيع الصغيرة فوق مجلى المطبخ. انحنت السيدة فرنانديـــز ونظـــرت إلى عيني جونكروفو مباشرة. حملقت الدجاجة فيها من دون أدنى خـــوف أو كـــبير اهـــتمام جيد، فكرت السيدة فرنانديز، وخطت مسرعةً إلى الغرفة حيث تلعب أولغيتا وفريدي والطفلة نانسي.

"سأنظف المطبخ، ولا أريد أن يدخله أيٌ منكم. مفهوم؟"

نظـــر الأطفال إليها وهزّوا رؤوسهم موافقين. "أعني ما أقول – تبقون هـــنا. ومـــن أمسكته في المطبخ بينما أنظفه، سينال هذا." قالت ذلك، رافعة يدها بكف مفتوحة، مؤشرة كما لو أنها تصفعهما سأضع كرسي عبر مدخل

المطــبخ فلا تستطيع نانسي الدخول. حسناً؟" وهزّ الأطفال رأسهم بالموافقة من جديد. غالباً ما تضع أمهم إحدى كراسي المطبخ عبر مدخل المطبخ كي تســد الطريق على الطفلة الصغيرة. "الآن" قالت: "اسمعوا وابقوا هنا!" وتابع الأطفال لعبهم، مأخوذين بلعبتهم فقط.

رجعــت الســيدة فرنانديز إلى المطبخ، مسدت شعرها إلى الأسفل، ســوت مريلــتها، شمرت أكمامها. وضعت إحدى الكراسي على العتبة لتسدّ المدخل، وتناولت زوجاً من الخرق الزائدة والجرائد القديمة.

"جونكــروفو همســت وخطــت إلى الدجاجــة. يا للمفاجأة، ركضت الدجاجــة تحت المجلى وجلست في صندوقها. انحنت السيدة فرنانديز، لكن قبل أن تتمكن من القبض عليها، قفزت جونكروفو خارج صندوقها واندست وراء إحدى قوائم المجلى. مدت يدها شعرت بنقرة من منقار الدجاجة الحادّ على إحدى أصابعها. "يا مريم العذراء" قالت، ساحبة يدها ووضعت إصبعها المتأذية في فمها. "حسناً، لن تلعبي هذه الألاعيب أيتها الدجاجة المغفلة!"

قــررت فــكّ خيط القنب المربوط إلى إحدى قوائم المجلى وسحبها. قــاومت جونكــروفو، وشدت السيدة فرنانديزز أقوى فأقوى شدت وسحبت، خــلال ذلــك تأكدت من أنها لفّت خرقة حول يديها بشكل آمن، لتحميها من مــنقار جونكروفو الحادّ. سحبت السيدة فرنانديز خيط القنب بسرعة، وهزّته بقــوة، ورفعت الدجاجة عالياً في الهواء بعدها رمت الخرقة فوق الدجاجة. أخذت جونكروفو تصرخ وتقفز، وتصفق بجناحيها وتطقطق بمنقارها بشكل مســعور. كــانت الســيدة فرنانديــز تدور وهي تحاول إحكام قبضتها على جونكــروفو، الــتي بقيت تتلوى وتقفز. حرّرت جونكروفو رأسها وغرزت منقارها في ذراع السيدة فرنانديز فما كان لها إلا أن أفلتتها بسرعة.

ركضــت جونكــروفو في المطبخ وهي تقوقئ بقوة، تصفق بجناحيها نافشةً ريشها. أبقت الدجاجة عينها على السيدة فرنانديز، التي كانت تحدجها وهــي تضغط على ذراعها المجروحة. كان الريش يتطاير في جميع أنحاء المطبخ، وطاف بعضه في الهواء بنعومة.

فـــي كـــلّ مرة كانت السيدة فرنانديز تخطو نحو جونكروفو، تفرّ هذه الأخيرة بذعر مقوقئة بصوت أشد وتطقطق بمنقارها بوحشية.

مكـــثت السيدة فرنانديز دقيقة هادئة، بعدها اتجهت إلى الطرف الآخر من المطبخ وأمسكت بالمكنسة. لجأت إلى عصا المكفسة، وراحت تضرب الدجاجـــة، تضربها بقوّة على مقدمتها ومؤخرتها وكأنها طابة تنس. وبقيت جوّنكـــروفو تـــركض وتحاول تفادي الضربات، لكن السيدة فرنانديز كانت تصـــيبها بالمكنســـة فـــي كـــل مرة. أخذت الدجاجة تترنح تحت ضرباتها، وطوحـــبت الســـيدة فرنانديز المكنسة بقوة وضربت الدجاجة الصغيرة حتّى صـــارت قوقـــئاتها ضعيفة. تمايلت جونكروفو ولم تكن قادرة على الوقوف أكـــثر من ذلك وراحت تتحرك بحركة مترنحة بطيئة، وسقطت على أرضية المطبخ.

أفلـــتت السيدة فرنانديز المكنسبة وهجمت على الدجاجة، قبضت عليها مـــن رقبتها، رفعتها في الهواء ولوّحتها عدة مرات وأسقطتها على الأرض، وكانت السيدة فرنانديز تسمع أنفاسها القوية المنهكة.

"مـــامي.. ماميـــتا. ماذا تفعلين بجونكروفو؟" التفتت وشاهدت أولغيتا، فريدي والطفلة نانسي ينظرون إليها بعيون واسعة.

"ما.. مامي......... ماذا تفعلين لجونكروفو؟" صرخوا وأخذوا يبكون. نسيت السيدة فرنانديز في حمية هياجها بشكل كامل الأطفال ونسيت الضجة التي عملتها الدجاجة.

"أوو... هل ماتت؟" بكت أولغيتا، مشيرة" هل ماتت؟" وأخذت تنتحب.

"مـــاتت جونكروفو، مامي قتلتها. لقد ماتت. "انضم فريدي إلى أخته، تـــنهد بقـــوة. ونظرت الطفلة نانسي إلى أخيها وأختها وأخذت تبكي أيضاً. صرخت بصوت حادّ، ورمت نفسها على الأرض في نوبة غضب.

"قتلتها! أنت سيئة، يا مامي. أنت شريرة" صرخت أولغيتا". جونكروفو.. أريد جونكروفو.. "تنهد فريدي. "سأخبر بابي. "صرخ، مختنقاً بالدموع.

"أنـــا أيضاً! سأخبره أيضاً" صرخت أولغيتا وتابعت " سأخبر نيلي وهي سوف تخبر معلمة المدرسة بما فعلت".

رمقــت السـيدة فرنانديــز أطفالهـــا بينما كانوا يتسمرون في أماكنهم وينظرون إليها، تفصل الكرسي بينها وبينهم. بعدها نظرت إلى الأسفل على الأرض حيــث رقدت جونكروفو، هادئة تماماً. مشت نحو الكرسي، أزاحته مـــن المدخل، وقبل أن تستطيع قول أي شيء، هرب الأطفال إلى الطرف الآخر من الشقة، وهم يصرخون ويبكون.

"جونكـــروفو.. نـــريد جونكروفو.. أنت سيئة.. أنت شريرة.." شعرت الســيدة فرنانديــز بإحباط كبير بينما كانت تتلفت حولها في المطبخ. ما هذه الورطة؟ فكرت. أشياء المطبخ كانت مقلوبة رأساً على عقب، وتناثر الريش الأبيــض فـــي كل مكان. شعرت بالدموع تنفر من عينيها، جلست وراحت تبكي بصمت. ما العمل الآن؟ تنهدت وفكرت، كان عليّ أخذها إلى الجزار. كـــان ذبحهـــا لقـــاء أجـــرٍ زهيد. أوه، ما هذه الحياة، قالت لنفسها، ماسحة دموعهـــا. صـــار أطفـــالي يكرهونني، وتذكرت أنها عندما كانت في عمر أولغيـــتا تقريـــباً كانت تساعد أمها في ذبح الفراريج ولم تكن تفكر مطلقاً في ذبح الحيوانات للطعام.

أخـــذت غراشيلا فرنانديز نفساً عميقاً وراحت تتساءل ما عساها تفعل بجونكـــروفو الآن بعـــد أن ماتت. لا فائدة من طبخها. لن يأكلوها، فكرت، هـــازة رأســـها. كـــانت تفكر ما عساها تفعل، عندما سمعت خرخرة باهتة. جونكروفو لا تزال حية.

وصـــلت الســـيدة فرنانديـــز أسفل المجلى وسحبت الصندوق الخشبي. وضـــعت خـــرقة كـــبيرة في الصندوق ووضعت الدجاجة داخله. وبسرعة وصـــلت إلى خزانة جدارية أخذت منها قطارة عينية وملأتها بالماء. فتحت مـــنقار جونكـــروفو بالقوة وقطرت بعض نقاط الماء فيه. بللت قطعة قماش بالماء الدافئ وغسلت الدجاجة، ومسّدت ريشها.

"جونكــروفو" نادتها بلطف ورقة "كرو.. كرو... جونكرفيتا" وربتت عـلى الدجاجــة بـلطف، كـانت الدجاجة لا تزال تتنفس، لكن عينيها كانتا مغمضــتين وصــلت السـيدة فرنانديز إلى الخزانة الجدارية وتناولت منها زجاجــة الــروم الصغيرة التي يحتفظ السيد فرنانديز بها للمناسبات الخاصة وللضــيوف حصــراً. أعطــت شيئاً منها لجونكروفو فتحت الدجاجة عينيها الواسعتين وهزت رأسها مصدرة صوت نقيق.

"يــا لــلدجاجة الـلطيفة أنــت "قالت السيدة فرنانديز" جيد، هيا.. هيا، اســتفيقي، ســأقدم لك شيئاً خاصاً ما رأيك أن أقدم لك بعض الذرة المجففة الــلذيذة؟.. هيــا "تابعت ملاطفة الدجاجة والتحدث إليها بعذوبة ببطء فتحت جونكــروفو مــنقارها وحــاولت القوقأة، ومن جديد أصدرت صوت نقيق. طــرفت بعينيها، جلست في صندوقها، نفشت ريشها وأصدرت قوقأة خفيفة ناعمة.

هــل ســتعيش يا مامي؟" التفتت السيدة فرنانديز ورأت أولغيتا، فريدي والصغيرة نانسي يقفون إلى جانبها.

"طــبعاً ســوف تعيــش. ما تظنونني فعلت لها، قتلتها؟ تسك، تسك... تظنون ذلك فعلاً؟ جميعكم أطفال أغبياء" قالت وهزت إصبعها في وجوههم. حدقوا اليها بارتباك، صامتين.

"كــل ذلــك الصــراخ عليّ لم يكن لطيفاً منكم. "تابعت كلامها: "كنت أحــاول إنقاذهــا فقــط لا غير. جونكروفو مريضة جداً، وانظروا؟ رفعت القطــارة بيديهــا. "كان لا بد من مساعدتها لتتعافى. كان عليّ الإمساك بها لمعالجتها فهمتم؟"

تبادل فريدي وأولغيتا النظرات ومن ثم نظرا إلى أمهما.

"عندما رأيتها تمرض، كان لا بد من الإمساك بها. كانت تركض في كل اتجــاه، تقفز وتجنّ. نعم" فتحت السيدة فرنانديز عينيها وأشارت راسمة حركة دائرة بسبابتها اليمنى" صارت مجنونة! ولو لم أوقفها، لكانت جونكروفو قتلت

نفسها فعلاً" قالت بجدية" لذلك أعطيتها بعض الدواء- والآن..."

"لذلك جعلتها تسكر، يا مامي؟ "قاطعتها أولغيتا".

"ماذا!" سألت السيدة فرنانديز.

"أعطيتها روم أبي.. في القطارة. رأيناك" قال فريدي. وأومأت أولغيتا بالإيجاب.

"جيد" قالت السيدة فرنانديز هذا لا يُسكرها إنه.. إنه.. نعم.. يهدئ روعها فقط. إنه يُستخدم أحياناً كدواء".

"ويجعلها سعيدة من جديد؟ "سألت أولغيتا". مثل بابي؟ دوماً يكون سعيداً عندما يشرب منه".

"نعم، هذا صحيح، أصبتم. يجعل جونكروفو سعيدة من جديد. "قالت السيدة فرنانديز.

"ولماذا مرضت، يا مامي، وصارت مجنونة؟ سألت فريدي.

"لا أعرف السبب. تحصل مثل هذه الأمور. "أجابت السيدة فرنانديز.

"هل ستحصل مثل هذه الأمور في المزرعة في بورتوريكو؟"

"هذا صحيح "قالت" والآن دعوني وحدي يجب أن أكمل أعمال التنظيف هنا. هيا، ارجعوا إلى أماكنكم، خذوا الصغيرة نانسي.. هيا".

ترك الأطفال المطبخ، سدّت السيدة فرنانديز المدخل من جديد. أمسكت الصندوق وجونكروفو فيه تطرف بعينيها بهدوء، ودفعته تحت المجلى. أبعدت السكين ودفة التقطيع بعيداً. التقطت المكنسة، وأخذت تكنس الريش ونتف الجريدة الممزقة من جميع أرجاء المطبخ.

وفي الطرف الآخر من الشقة، حيث كان الأولاد يلعبون سمعوا أمهم تدندن أغنيتها المألوفة، حول جزيرة جميلة تتمايل فيها أشجار النخيل الخضراء الباسقة تحت شمس ذهبية اللون دافئة والأزهار في تفتّح دائم.

□□□

مراجعة كتب

1-" النقد الجديد في فرنسا، تأليف سيرج دوبروفسكي

عرض وتحليل: د.عبد الجليل غزالة

2-" الذات والجسد في الفكر مابعد الحداثي،

عرض ونقد: تيري إيغلتون

ترجمة : ثائر ديب

□

النقد الجديد في فرنسا

■ تأليف: سيرج دوبروفسكي ■

عرض وتحليل: د.عبد الجليل غزالة

يتعرض سيرج دو بروفسكي في كتابه القيم (لماذا النقد الجديد. النقد والموضوعية) إلى عدة قضايا ذات علاقات وشيجة بالنقد المعاصر.

يدرس في القسم الأول الخصومة بين القدماء والمحدثين، فيحلل قضية الخلاف القائم بين رايمون بيكار ورولان بارث، ثم يتعرض لما لهيرب (MALHER B). كما يدرس علاقة النقد بالأدب.

يتطرق القسم الثاني من الكتاب إلى قضايا النقد الحديث، حيث يعالج المؤلف موضوع وحدة الإنتاج الفني، ثم قضية النقد باعتباره علماً للظواهر..

أما القسم الثالث فيطرح فيه دو بروفسكي علاقة النقد بالعلوم الإنسانية. يتساءل المؤلف في البداية عن حقيقة وصلاحية العمل المنتج، ثم يطرح الاختلافات حول الموضوع المعروض للدراسة وأبعاده ضمن التحليل النفسي. وفي نهاية هذا القسم يتطرق إلى الجوانب الاجتماعية للموضوع.

يعالج القسم الرابع علاقة النقد بالفلسفة، حيث يتعرض الكاتب فيه إلى قضايا تتجاوز حدود العلوم الإنسانية. كما يناقش مصير النقد الذي يرتبط بصورة حتمية بالفلسفة.

في نهاية هذا القسم نضع أيدينا على قضايا النقد الحديث، فهو يضم تحليلاً نفسياً من خلال المواضيع الآتية:

1-كوجيطو المؤلف.

2-حياته.

3-عمله.

4-كوجيطو النقد.

5-تعريفه.

يحلل المؤلف في بداية الكتاب الخصومة النقدية التي قامت بين رايمون بيكار ورولان بارث فيتعرض إلى كل جوانبها الإيجابية والسلبية داخل الميدان النقدي في فرنسا. والحقيقة أن بداية العاصفة قد لاحت في الأفق عندما نشر بيكار مقالة نقدية عنوانها (نقد جديد أم تدجيل جديد؟). استهلها بسؤال غريب هو: قل من تحب؟ أقل لك من أنت، الأمر الذي سبب انقسام الناس إلى أخيار وأشرار. وهذا ما اصطلح على تسميته بـ((خصومة النقد الجديد)) التي تحولت سريعاً إلى خصومة بين القدماء والمحدثين.

هاجم بيكار بارث، باسم الجامعة الفرنسية، على أعمدة جريدة ((لو موند)) الصادرة بتاريخ 14 آذار/مارس 1964.

أذكت المقالة المذكورة نيران الحرب بين الطرفين، كما أن الجرائد الفرنسية قد ساهمت في بلورة هذا الاتجاه النقدي الجديد بجرّ الحبل كل مرة لصالح طرف معين، حيث كانت تنشر أسبوعياً لقاءات تتعلق بهذه الخصومة.

لقد أصبح المجتمع الغربي يواجه ظاهرة ثقافية جديدة على جانب كبير من الأهمية، إذ أفرزت الخصومات الجوفاء التي برزت في البداية أبعاداً أيديولوجية واجتماعية صافية الأديم.

إن قلق وعدم استقرار أحوال هذا العصر الذي يناقض العصور القديمة هما اللذان أنتجا اختصاصاً جديداً حول فهم ماهية الأدب.

والغريب في الأمر عند دو بروفسكي هو إقراره بأن أحد الطرفين في الخصومة ينفي الآخر. يؤدي هذا الرأي إلى غياب ((النقد الجامعي)) أو ((النقد الجديد)) عن ساحة الصراع الأدبي. إن هذا النفي يجعلنا لا ندرك دور الجامعة لشذوذها عن القاعدة العامة، إذ كيف يعقل ألا تملك هذه البنية الأيديولوجية الفوقية توجهاً يسيطر بوضوح داخل مجتمع يكون مبنياً بصلابة؟

تعد الحرب النقدية التي قامت بين المحدثين حرباً أهلية، إذ اعتبر رولان بارث في بداية النقد المروج لأسلوب مزعج صاخب، أثار حفيظة أرباب ((النقد الجامعي))، علاوة على تحديده جوانب الإزعاج والدعابة الشخصية والإحيائية في ((الأسلوب)). لقد كان هدفه محدداً عندما درس المسرح في أعمال راسين، حيث طبق المنهج ((البنيوي)) الذي كان يسمح بقراءة جديدة حينئذ.

يساعد أي تحليل مهما كان نوعه على إبداء وجهة نظر معينة وإنتاج لغة خاصة، وهذا هو التصور الساذج في النقد القديم، لأنه كان يدعي السيطرة على تاريخ الأدب بشكل مطلق. يرفض رايمون بيكار صلاحية التأويلات التي يقدمها بارث، نظراً لأنها تختزل الموضوع ولا تتسم بالوضوح النفسي. تبقى صلاحية الآراء النقدية عند كل من بارث وبيكار موضوعاً قابلاً للنقاش، ولكن رغم كل هذا فإن النقد الجديد يظهر مجدياً بالنسبة للجميع. يحتاج النقد إلى نظرية معرفة مضبوطة ومفاهيم خاصة دقيقة، لأنه حقل اختصاص متميز، أما البحث الموسوعي فإنه يبقى خارج الدائرة، رغم محاولاته النفاذ إلى أعماق وخبايا الإنتاج الأدبي، قصد جس نبضه وقياسه عن طريق معايير وتقنيات متفردة، لكي يعرف أصوله ومؤثراته. إنه لا يحيط علماً بظروف الإنتاج الخاصة.

يتفادى الباحث المتواضع الصبور عثرات البحث ويتحدى موانعه، فيسبر أغوار ((متطلبات بنية الجنس الأدبي)). لا يعترف أهل النقد الجديد بخصوصية الأدب، حيث يرفضون تعظيمه. إنهم يريدون عبادة البنيوية والدفاع عنها مهما كلف الأمر. وهم بهذا يحطمون –ويجهلون معاً– البنى النفسية والاجتماعية والميتافيزيقية. والغريب في الأمر أنهم حينما يهتمون بـ((ما تحت)) الإنتاج الأدبي في نقدهم يضاهون رجلاً يعشق النساء كثيراً، ولكنه عندما يشعر بضلاله يشرع في مراقبتهن بواسطة أشعة x.

إن الدلالات المتنوعة المترابطة ببعضها داخل العمل الأدبي هي التي تنتج ما سماه ر. بيكار ((البنى الأدبية)). يصعب تحقيق هذه ((الدلالات التفاؤلية))، رغم تجذر تقاليدها الأصيلة، إذ تتجاوز أبعاد اللغة حدود ((ما يقوله)) الإنتاج الأدبي. وهكذا تدخل الكتابة ضمن هذا التصور عالماً ((متعدد المعاني))، لا نستطيع ضبطه والتحكم فيه. يرى سيرج دو بروفسكي أن أصحاب النقد الجديد يتفقون على ثلاث مسلمات جوهرية هي:

1-الوحدة.

2-الشمولية.

3-التجانس.

ولكـــنه لا يفصل القول فيها جيداً، مع العلم أن أغلب هذه المسلمات قد ورد ذكرها ضمن شروط نظرية المعرفة المساهمة في قيام إطار ألسني. تمثل المفاهيم الثلاثة المذكورة عملة مشتركة يتعامل بها كل أهل النقد الجديد.

يرى بعضهم أن هذا الميدان يجسد ((نقد الدلالات))، ولكنه في الحقيقة ((نقد للمعـــنى)) أمـــا بيكـــار فيمنحه صفة ((النقد الشمولي))، الذي يرتبط بالمجموعات والفئات الكبرى وليس بالتفاصيل.

يحصر لوسيان غولدمان في كتابه (الإله الخفي) ص22 مهمة النقد في بلورة ((طبيعة اللغة التي تكون متجانسة وشاملة)).

يســتعمل معجم النقد الجديد عدة مفاهيم خاصة، تشكل الكلمات –المفتاح عند القيام بمعالجة عمل أدبي معين، من بين هذه المفاهيم:

1-التوارد.

2-الطابع التركيبي.

3-الهيمنة المركزية.

لقد تولدت المفاهيم المذكورة عن طريق البحث التجريبي.

يربط سبتزر تطور العصر بالعمل النقدي، فهو يرى أن العصر يتطور عندما يدرس النقد قمة إنتاج أدبي بمرونة، دون أن يكون مجبراً على ربط الجزء بالكل. أمـــا الفيلسوف ((تين)) فإنه أعطى النقد تعريفاً آخر وهو: ((عرض مشاهد تخص الضروريات الأساسية التي تربط الخيوط المتعددة، المتنوعة لكل كائن إنساني)).

يســعى الـــنقد المعاصر إذن إلى الاشتغال في إطار تجانس تام. إنه يريد أن يحـــدد بالدرجة الأولى بعض البنى داخل النص المدروس؛ أي الاتفاق والتمفصل الداخلي، لأن الجزء لا يفهم إلا من خلال الكل المرصوص.

ينطلق كل عمل نقدي من نسق مرجعي، وهو ما سماه بارث أثناء خصومته

مع بيكار ((الرهان المحتوم))، حتى لا يتيه الناقد أو يغرق، أو يعتد ((بثقته باللغة)) و((بالتجانس النفسي)). إن هذا الأمر قد يدل على ((الشك وعدم التجانس))، لأن اللغة ليست ((حيادية أو بريئة)).

لقد شهد النقد الجامعي تراجعاً واضحاً في الآونة الأخيرة، نتيجة لجنحة فاضحة عرفت ((بالذاتية))، علماً بأنه كان يعتقد استلهام أفكار أفلاطون والحقائق الموضوعية. وهكذا أصبح الناقد حائراً فاقد الثقة بنفسه، حيث صارت تشير إليه الأصابع وكأنه اقترف عملاً تبجحياً. إن ذاتية الناقد هي التي تحطم كل موضوعية داخل النقد.

يمكن للناقد أن يعالج نصاً معيناً من وجهة نظر تاريخية، اجتماعية، نفسية أو جمالية خالصة. إذ أن كل وجهة نظر تحاول إعادة بناء وحدة الإنتاج، كما أنها تستدعي سياقاً جديداً. قد تتقاطع الحدود خالقة قوانين مستحدثة تخص التجانس داخل الإنتاج كما يرى ج.سطاروبنسكي. يحاول النقد البنيوي إبراز عدد من الشبكات المضمرة داخل الإنتاج: شبكات عاطفية، تخيلية رمزية أيديولوجية..

إذا كان النقد الجديد يحدد بصورة أساسية من خلال البحث عن ((التجانس)) فإن هذا الأخير يجب أن يتغير تبعاً لنوع الدلالة المختارة.

لكي يرصد هذا النقد الإنتاج الأدبي باعتباره وحدة شاملة ومتجانسة فإنه يحاول حسب قول سارتر ((تفتيت الشمولية الجاهزة)).

يحدد دو بروفسكي موضوع النقد الجديد بأنه ((ليس دراسة العالم أو الآخر، ولكنه إنتاج خطاب تأويلي حول خطاب إبداعي، أي إنجاز لغة ثانية أو لغة واصفة (كما يقول أهل المنطق))، تتحكم في اللغة الأولى ((أو اللغة الموضوع)).

تتعارض الحقائق أحياناً داخل اللغة النقدية (في بعدها الجمالي، الاجتماعي، الميتافيزيقي، النفسي).

يحاول النقد الجديد، أثناء ضبطه لموضوعه، البحث عن الملاءمة التي تسمح بتحقيق طبيعة كل لغة متجانسة وشاملة. لكن المؤلف لا يجسد هذه القضية بواسطة نصوص متعددة، إذ يصدر أحكاماً جاهزة لا تصمد أمام التمحيص العلمي.

يهتم النقد الجديد بدراسة حقيقة وصلاحية الإنتاج الأدبي، مما يجعلنا نكتشف مفهوم الحقيقة.

لقد حاول بارث في دراسته لراسين الانتقال من النقد البنيوي إلى ((النقد الدلالي))؛ أي ((نقد المعنى)).

والحقيقة أن اللغة ليست متجانسة -كما حاول أن يوهمنا دو بروفسكي- لأنها تتسم بالتعدد. ولكن يجب عليها أن تنحو منحى جدلياً متجانساً، يؤدي إلى فك الرموز، والبنى. تقوم اللغة النقدية الواصفة ((بتغطية)) العمل الأدبي وليس باكتشافه، إذ أن عملاً من هذا القبيل لن يجعلها تتسم بموضوع محدد، ولكنها تصبح مجرد تناقضات. يحاول ((النقد الدلالي)) عند إنشاء قوانينه ومستلزماته الخاصة تخطي الدال بواسطة المدلول.. حينما يتعرض النقد لإنتاج أدبي فإنه يتجاوز المفاهيم المعروفة ليتطرق إلى قضية الوعي داخل الإنتاج، مقصياً المضمر/ المعلن. إنه يدرس شبكة الدلالات اللامتناهية، التي تكون الموضوع المادي المرتكز على النص المكتوب.

يرى سيرج دو بروفسكي أن العملية النقدية تمر عبر عدة مراحل:

1-وصف الظواهر: يقوم الناقد بربط أجزاء الموضوع وبنائه بإحكام؛ أي إبراز مختلف البنى المكونة للعمل التي تلوح على شكل نتاج لتقنيات تعبيرية تطبق على معدات معينة.

2-تجديد الموضوع: أي ((رؤية العالم)) من خلال تطوره، حيث يبلور الموضوع ضمن منظور التحليل النفسي (فرويد، رانك، بريل، جونز، بودوان، موريس، بونابرت، لافورغ..)، الذي يبني نسقاً عيادياً صرفاً.

يتحرك النقد النفسي عند مورون ضمن منظور ((البنوية التكوينية))، حيث يستخرج بنى الإنتاج الأدبي؛ أي بنية أساس المعنى الذي يتحكم فيه.

3-البلورة الاجتماعية للموضوع:

لا تعد المراحل التي ذكرها دو بروفسكي شاملة وضرورية. فكل عمل نقدي يواجه إشكالاً منهجياً جوهرياً عندما يروم استخراج وحدة وتجانس الإنتاجات الفنية؛ إنه إشكال التقطيع والتشطير لهذه الإنتاجات، بغية الوصول إلى ((شمولية دالة)).

يخلط النقد الماركسي بين أحكام القيمة وأحكام الواقع التي يضمها البعد الجمالي. ينزلق النقد الجديد بشكل موضوعي من ميدان إلى آخر. إنه ينفي عند

لوسـيان غولدمـان، الذي يوظف البنيوية التكوينية، المجال الوجودي؛ أي الفرد واعتقال الأنا.

هـنا تظهر بعض الأسئلة الملحة لتفرض نفسها، وهي: لماذا نبحث بصورة شيطانية عن الفلسفة؟ هل يمكن ممارسة النقد الأدبي بعيداً عن الميتافيزيقا؟ هل من الضروري وجود الفلسفة لكي يسير التأمل في النقد الأدبي داخل نهج قويم؟.

والملاحظ أن النقد يلتحم في لحظة معينة بالميتافيزيقا..

من المحتمل أن يكون الأدب هو أغنى وأطول خطاب يوجهه العقل البشري إلى نفسـه، أمـا فن النقد فهو محاولة استنطاق هذا الخطاب.. تتجلى علاقة النقد بالفلسـفة مـن خـلال تعريفه على أنه: تأمل رصين يرتبط بالأدب ويرتكز على الفلسفة قصد تغييرها.

يرى دو بروفسكي أن نقداً من هذا القبيل يعد عديم القيمة.. إن قانون نظرية المعـرفة الـذي يضبط الأدب يضارع القانون الذي يسود مجال النقد. لكن الأدب يحـدد مـن خلال تعدد الدلالات التي تضمرها الوحدة التعبيريةُ. أما النقد فإنه لا يرقى إلى هذه الوحدة مهما كان المنهج موضوعياً.

يتسم قول دو بروفسكي هنا بالتناقض والمفارقة الغريبة، لأنه أسهب سابقاً في التحـليل والـتركيز عـلى وحدة وتجانس العمل النقدي، القائم على تلاحم الإنتاج الأدبي.

إن كوجيطـو المؤلف يتجلى على المستوى المعيش. يمكن العمل انطلاقاً من هذه البنى الثقافية المنتمية إلى الفلسفات الكبرى (من خلال اتجاه التحليل النفسي في الميدان النقدي) حينما يتوقف طرح الأسئلة المتعلقة بالإنتاج الأدبي فإن النقد يضع المسألة في دائرة الشك؛ أي أنه يستبدل السؤال ((ما هي دلالات الإنتاج الأدبي؟)) بسؤال آخر هو ((ماذا يعني هذا الإنتاج؟)).

يتلاشـى الإنـتاج الأدبي كموضوع، لأن هذا الأخير ليس شيئاً في حدِّ ذاته، ولكـنه ((طـريقة خاصة لتجلي الآخر)). كما أن بناه لا تشكل كلاً متكاملاً لبلورة تعبير ((وعي بنائي)) لا ينحصر في مستواه الثقافي. فالتجانس الأصلي يوجد على المستوى العاطفي، أما التواصل الجمالي فيقع على المستوى المعيش، ((إن النسق، التفسير، الاستنباط تشكل مفاهيم غير أساسية)). كما أن التوافق قد يشرح -ويخفي

أيضـاً- علاقـة معينة تربط الكائن بالآخر والعالم، إذ هناك سبب قوي هو الذي يشـكل الإبداعات الأدبية. مما يجعل ((رؤية العالم)) تحمل الإنتاج الفني من هذه الضفة إلى الضفة الأخرى.

لا ترتـبط الـرؤية المذكـورة بالحس النقدي الذي يمكن بلورته في صياغة محـددة، إذ يبرز الكاتب أن ((التوافق)) تام بين شخصه وإنتاجه. إنه مجهود جبار يجعـل الإنسـان يسعى إلى قول ما تعينه الظروف بالنسبة له. لا يعني القول هنا التصـريح، كمـا أنـه لا يرمي إلى ترويج أفكار يستخلصها الناقد فيما بعد قصد تصنيفها.

يحمـل المضـمون الأيديولوجي دائماً على عاتق علاقاته الأكثر عمقاً التي يقيمهـا مـع ((الكائن، الآخر، العالم)). إذا كانت اللغة تتوخى دائماً قول ما يفوق طاقـتها وإذا كان ما يقوله المؤلف يهدف إلى حمل معنى شامل غير معروف فإن الـتوافق الـدال كما يقول مارلوبونتي ((يعبر ويخفي)) في الوقت نفسه العلاقات الأساسية.

لنفرض أن تحاليلنا صحيحة لأنها تقدم في الوقت نفسه أهداف النقد، وسائله، تبريراته، مقاييسه وحدوده. فإذا كان النقد، حسب رأي روبير كانتيرس، يسعى إلى ((استنطاق الخطاب))، الذي يجسد الأدب، فإنه لا يمكن تكرار ما سبق ذكره اللهم إلا إذا كـان هذا النقد يفسر ويحلل النقد – الثرثرة. وهذا الأمر غير موجود حالياً، لأنـه يتحرك في مجال قديم جداً. يتميز النقد الحقيقي بإضافة أشياء متينة للإنتاج الأدبي ليضبطه ويكمله، لكن لا يجب أن يمتصه أو يبتلعه جانب معين. ليس النقد بديـلاً أو انعكاساً لإنتاج آخر، لأنه لا يشكل ستاراً سميكاً بين النص والقارئ. إنه يمـثل في هذا المستوى دعابة تروى عن الآخرين، علاوة على أنه يمثل أدباً ثانياً عديم الدلالة عند الضعفاء.

يسـتعرض دو بروفسـكي بصورة شاملة الإشكالات والندوات والصراعات الـتي قـامت حـول النقد الجديد. إن هذه الأمور قد نشرت قلقاً كبيراً في أوساط المشـتغلين بالقضـايا النقدية، حيث أثار هذا الاختصاص الأكاديمي المنغلق عدة اهتمامات أكثر حيوية مثلما حدث حول مصير الرواية والشعر، علاوة على انبهار الناس منذ الوهلة الأولى ((بقضية بارث – بيكار))، لأنها خلقت هيجاناً ضخماً.

واجـه النقد الحديث هجمات بدائية قامت بها جماعات متحدة. كان المخاض

بعد هذه الفترة بداية لتشكيل معجم نقدي استعمل بجدية، حيث قام بتعرية أولية للإنتاج الأدبي. حاولت جماعة تجريح، جلد، خنق، إعدام النقد الجديد ومحاكمته واقتياده إلى المشنقة، ولكنه خالف كل أنواع ((الطابو)) المعروفة، إذ خلخل الأنظمة اللغوية. لقد أصبح النقد يمثل جهازاً للتحكم في الأمور، مما جعله يقوم مقام شرطي حازم ينتدبه المجتمع لحماية التعبير الفكري والحفاظ على القيم.

كان النقد يتحرك في الجانب الإيجابي/ القويم، حيث أدى مهمته الأساسية وهي: المراقبة، حراسة المنتخبات الأدبية، إلصاق اللافتات ورعاية التراث في أبهى صوره. أما الآن فإن النظم الديموقراطية غيرته من المراقبة إلى إخبار الناس وإحاطتهم بما يجري في الخارج: في الأدب، في الفنون وفي الفلسفة.

كان الدور الأساسي للنقد في كل المجالات التي تطرق إليها، عبارة عن جهاز ضخم ينقل العمل القديم الأصيل إلى عادي بسيط، يستفيد منه المجتمع الذي كلفه بهذه المهمة. إن النقد عندما يخبر القارئ دون تحيز، فإنه يعكس حينئذ لغته ويحميها. يلقح القارئ إذن ضد كل الصدمات والارتطامات المباغتة التي قد تواجهه أثناء تعامله مع الإنتاج الأدبي.

نجد حالياً أعمالاً معاصرة تضع جوهر العمل النقدي موضع سؤال، ((التمارين النقدية)) القديمة، حيث تقدم صورة جديدة للإنسان/ القارئ، العمل، الكاتب، نفسية المنتج..

يلاحظ دو بروفسكي أن ظهور النقد الجديد في أوروبا أثار عدة اعتراضات، فهو قد احتضن نقداً آخر؛ أي نقد النقد وهذا ما كنا نحتاجه. حاكم بيكار بارث بأسلوب أخاذ وعناوين بارزة موحية، حيث أدانه بالخلط بين الأمور، زاعماً معارضته، فهو (أي بيكار) يسير في النهج القويم الذي يمثله اليمين/ الجامعة وربما فرنسا بأكملها. أما بارث فإنه لا يزعم شيئاً، ولكنه ينتج عملاً جاداً مدعماً بالأدلة، متجاوزاً النتائج.

إن رأي دو بروفسكي ببارث يتسم بنوع من التحيز، لأن جدية العمل وقوة الأدلة تصبحان واهيتين عندما نعرضهما على المستوى المعرفي، حيث نلاحظ: ضعف التجانس، ندرة الشمولية..

يضم النقد الجديد جانبين مختلفين:

1-إنتاج نصوص جديدة تعالج نصوصاً جاهزة.

2-تأويل النصوص الموجودة.

يلتقي النقد في كل لحظة بالميتافيزيقا، حيث يقوم بتقديم تعريف مقبول واضح.. من النقائص المتعلقة بالنقد الجديد:

1-الاعتماد على الاعتبارات والتقييمات الجمالية.

2-الاعتماد على الاعتبارات والتقييمات التاريخية.

اقترح بعض الباحثين في مجال النقد الجديد مقاربة جامعة هي: ((التحليل النفسي الوجودي)) الذي يشيد صرح الدلالات التاريخية والجمالية، آخذاً بعين الاعتبار الاتصال بين المؤلف والقارئ، رغم تغير تقنيات التعبير واختلاف الأوضاع التاريخية.

حينما يحاول العمل النقدي فهم الإنتاج الأدبي فإن ذلك يعني: تفصيل المعنى الذي يحكم هذا الإنتاج؛ أي إبراز الطريقة التي تجعله واضحا. أما تحليل عمل أدبي معين فيقصد به ترابط دلالاته المختلفة (دلالات أسلوبية، جمالية، تاريخية..).

يعدد دو بروفسكي عيوب النقد القديم فيرى أن من بينها: اعتقاده الوصول إلى فهم الإنتاج الأدبي عن طريق وضع حواشي ودلائل تقوم بتفسير الحياة المرتبطة ببعض القصص والحكايات، وابتعاده عن معالجة الحقيقة المخفية في بعض الأحيان.

يرى الناقد أن حياة وإنتاج الكاتب يشكلان أنساقاً متناظرة من العلاقات الرمزية، القائمة على ((الجدل الوجودي))، وذلك حسب وشائج تشد المتخيل إلى الواقعي.

يشكل الإنتاج الأدبي الجيد عملاً متلاحماً ودالاً. يملك النقد ((كوجيطو)) خاصة للتفكير في بنى الإنتاج الأدبي بصورة شاملة. يمارس الناقد تحليلاً نفسياً للإنتاج وليس للإنسان؛ وهو بذلك يضع نفسه بصورة تاريخية فعلية ضمن وجود معين لتقويم العمل النقدي، حيث يحاول تفتيت المعنى ليستنطق خطاباً معيناً يشمل الأدب برمته. ينجز الناقد التحليل بشكل يجعله يعرف الآخر ويطلع على خباياه من خلال إنتاجه (عن طريق الوحدة العميقة للمقصد الذي يجمع تمظهرات متعددة ومختلفة.)

يـتميز الناقد عن المحلل النفساني بمواجهته لأناس يتجلون بصورة مضمرة. ولذلـك فإن النقد يشكل إطاراً فكرياً ومشروعاً تطبيقياً. يزعم النقد القديم والحديث حينما يقيمان علاقات موضوعية مع الإنتاج الأدبي أنهما يمثلان نسقاً محكماً، وهذا مجرد وهم.

يشكل الفعل النقدي، علاقاتنا بالآخر من خلال تبسيط الأدلة تبسيطاً لفهم واقع القيـم. ليس النقد الحقيقي مجرد ردود أفعال واستجابات، وإنما هو تأمل ونظر في نصـوص معينة. كما أن الناقد ليس قارئاً عادياً لأنه يرد على إنتاج الكاتب بإنتاج آخـر. يضارع العمل النقدي العمل الأدبي من حيث التاريخ الذي يحقق درجة من القوة والجودة، إذ يتعلق بصورة حية وملموسة بتجربة تاريخية.

□□□

الذات والجسد
في الفكر ما بعد الحداثي

■ عرض ونقد : تيري إيغلتون ■

ترجمة : ثائر ديب

بخلاف سلفها الديكارتي، فإنّ الذات ما بعد الحديثة هي ذات يشكّل جسدها جزءاً لا يتجزّأ من هويتها. والحقّ أنّ الجسد قد أصبح، من باختين إلى الـ Bodyshop ومن ليوتار إلى لباس الرقص الملتصق بالجسم، شاغلاً شديد التواتر من شواغل الفكر ما بعد الحديث. ولقد امتلأت المكتبات بالأعضاء المشوّهة، والجذوع المجلودة، والأجساد الموشومة أو المسجونة، المُعاقَبة أو الراغبة، وظواهر أخرى مشابهة، ومن الحريّ بنا أن نتساءل عن السبب.

بدأ الاهتمام بالشؤون الجنسية والتأكيد عليها، كما أعلن فيليب لاركن، في الستينيات من القرن العشرين، وكان ذلك في جانب منه بمثابة امتداد للسياسة الراديكالية باتجاه مناطق كانت قد أُهمِلَتْ في السابق على نحو يدعو إلى الرثاء. غير أنّ تراجع الطاقات الثورية شيئاً فشيئاً ترافق مع ضرب من الاهتمام بالجسد الذي راح يحتلّ مكان هذه الطاقات شيئاً فشيئاً. وهكذا صار اللينينيون السابقون لاكانيين كاملي العضوية، وتحول الجميع من الاهتمام بالإنتاج إلى الاهتمام بالشذوذ. أمّا اشتراكية غيفارا فقد أفسحتْ المجال لما جاء به فوكو وفندا من اهتمام بالبدن وعناية بالجسمانيات. واستطاع اليسار أن يجد في التشاؤمية الغاليّة(2) الشديدة لدى الأول، بخلاف مزاياه السياسية الناشطة، أساساً منطقياً رصيناً يبرر الشلل السياسي الذي أصاب هذا اليسار. وإذا ما كان صحيحاً ما يقوله فرويد عن

أنّ الصنم هو ما يسدّ فجوة لا تُطاق، فإنّ ثمة ما يبرر القول بأنّ الجنس قد أصبح الآن الصنم الأشدّ مطابقةً للزي الحديث بين جميع الأصنام. أمّا الخطاب الذي كان أول من أطلق فكرة الصنمية الجنسية على نحوٍ رفيع وفخيم (أي التحليل النفسي-م-)، فقد أصبح هو ذاته مثالاً ساطعاً عليها.

ومن بيركلي إلى برايتن، لم يعد هنالك ما هو أشدّ إثارة وجنسية من الجنس؛ كما تصاعد الاهتمام بالصحة البدنية حتى تحول إلى عصاب خطير. ونحن نعلم بالطبع أنّ موضوع الجنس لطالما تملّك المحافظين كما الوسواس، حيث ينظرون إلى الأخلاق على أنها تعنى بالزنا لا بالتسلّح، وبالانحراف الجنسي لا بالجوع؛ وإنني لأتساءل إنْ لم يكن بعض ما بعد الحداثيين قد تحولوا إلى صورة مرآتية باهتة لهؤلاء المحافظين.

لقد كان الجسد، إذاً، تعميقاً حيوياً للسياسات الراديكالية وإزاحةً واستبدالاً لها بالجملة في الوقت عينه. ففي الكلام على الجسد، ثمّة نوع ساحر من المادية يعوّض عن عثرات تقليدية معينة في المادية التي تعاني اليوم من مشكلة خطيرة. والجسد، بوصفه ظاهرة موضعية أو محلية على نحوٍ راسخ وعنيد، يتلاءم كثيراً مع الشكوك ما بعد الحديثة بالسرديات الكبرى(3)، وكذلك مع علاقة الحبّ التي تربط البراغماتية والملموس أو العيانيّ.

ولأنني أعرف أين تقع قدمي اليسرى في أية لحظة محددة دونما حاجة لأن استخدم بوصلة، فإنّ الجسد يوفر صيغة من صيغ المعرفة أشدّ حميمية وجوّانية قياساً بعقلانية التنوير المُحتَقَرَة والمزدراة في هذه الأيام. وبهذا المعنى، فإنّ لا خوف على نظريةٍ في الجسد من خطر الوقوع في تناقض داخلي، فهي تتخطّى مثل هذا الخطر إذْ لا تكشف للعقل إلاّ ما يُقصَد منه أن ينفّس مثل هذا التناقض ويزيله. غير أنّ الجسد الذي يوفر لنا شيئاً من اليقين المحسوس في عالم يزداد تجريداً، هو أمر مُشَفَّر على نحوٍ مُتْقَنٍ أيضاً وفي الوقت ذاته، الأمر الذي يوفّر لشغف المثقف بالتعقيد ما يقوته ويرضيه. فالجسد هو المعضلة بين الطبيعة والثقافة، ويوفّر اليقين والتعقيد في آنٍ معاً. ومن اللافت بحقّ أن حقبة ما بعد الحداثة قد اتسمت بإشاحة الوجه عن الطبيعة والالتفات الحادّ إليها في الوقت ذاته. فمن جهة أولى، أصبح الآن كلّ شيء ثقافياً؛ ومن جهة أخرى بات علينا أن نرمم

طـبيعةً تـأذّت بمخلّفات الحضارة. وهاتان الحالتان اللتان تبدوان متعاكستين في الظاهـر همـا في الحقيقة حالة واحدة تتمثّل في أنّ علم البيئة يرفض الاعتراف بسيادة الإنسان والثقافوية تضفي طابع النسبية عليه.

وإذا مـا كان العقل لا يزال فكرة مثيرة بالنسبة للفلاسفة وعلماء النفس، فإن نقّـاد الأدب لـم يكفّوا عن إبداء الاحتراس واليقظة حيال الفكر الطليق، مفضّلين لمفاهيمهم أن تكون مجسَّدة ومكتسية باللحم. وبهذا المعنى، فإنّ الجسمانيات الجديدة تمـثّل عودةً إلى المذهب العضوي القديم إنّما بصورة معقدة وأشدّ إتقاناً. فبدلاً من القصـائد الرّيانة مثل تفاحة، صار لدينا الآن نصوص مادية مثل إبط. ولقد نبعت هـذه الالتفاتة إلى الجسد، في جانب منها، من عداء بنيويّ للوعي، ومثّلت الطرد النهائي للشبح من الآلة. فالأجساد هي طرائق للكلام على الذوات البشرية دون أن يـنزلق المـرء إلى مواقـف إنسانوية، متفادياً بذلك تلك الجوّانية المضطربة التي أزعجت ميشيل فوكو كثيراً. وهكذا يكون الكلام على الجسد، من بين أشياء أخرى أكـثر إيجابية، آخر شكل لدينا من أشكال الكبت، وذلك على الرغم من كل وثباته وقفـزاته الكرنفالية؛ كما تكون العبادة ما بعد الحديثة للذّة، في تنويعاتها الباريسية على الأقلّ، شأناً بالغ الوقار ورفيع الأخلاق في حقيقة الأمر.

وبالنسـبة للجسمانيات الجديدة، ما كلُّ جسد قديم يفي بالغرض، وإذا ما كان الجسـد اللـبيدي مقـبولاً، فـإنّ الجسد العامل ليس كذلك. كما أننا نجد في هذه الجسـمانيات وفـرة مـن الأجساد المشوّهة، في حينٍ لا نجد سوى قلّة قليلة من الأجساد المسغولة سيئة التغذية. وإذا ما كان من المؤكد أن كتاب ميرلوبونتي علم ظاهرات الإدراك الحسيّ هو أحسن كتاب عن الجسد في حقبتنا، فإن هذا الكتاب، بإحساسـه الإنسـانوي بالجسـد بوصـفه ممارسةً ومشروعاً، هو بالنسبة لبعض المفكـرين أمـر فات أوانه وصار عتيقاً. والتحول من ميرلوبونتي إلى فوكو هو تحـول مـن الجسـد بوصفه ذاتاً إلى الجسد بوصفه موضوعاً. فالجسد، بالنسبة لميرلوبونـتي هـو "حيث يوجد ما ينبغي أن يُفعَل"؛ أما عند الجسمانيات الجديدة، فالجسـد هـو حيث يوجد ما يُفعَل بك، كأن يُنظَر إليك، أو تُدمَغ، أو تُعاقَب. ولقد اعـتيد عـلى تسمية ذلك بالتغريب، غير أنَّ هذا ينطوي على وجود جوّانية ينبغي تغريبها، وهي أطروحة يرتاب بها بعض ما بعد الحداثة أشدّ الارتياب.

لقد تمثّل جزء من مساوئ التقليد الديكارتي في أنّ صورة الجثّة هي واحدة من أولى الصور التي تستحضرها في الذهن كلمة "الجسد". فالإعلان عن حضور جسد ما في قاعة المكتبة لا يشير بأي حال من الأحوال إلى حضور قارئ مجدّ. وبالمقابل فإنّ توما الأكويني كان يرى أنّ لا وجود لما يُدعى بالجسد الميت، بل لبقايا الجسد الحيّ وحسب. فالمسيحية تؤمن بقيامة الجسد ونشوره، لا بخلود النفس؛ وهذا يعنيُ أنّ السماء إنْ لم تحتو جسدي فإنها لن تحتويني. ولا شك أن لدى العقيدة المسيحية الكثير مما تقوله عن النفس أيضاً؛ غير أنّ النفس عند الأكويني هي "شكل" الجسد، تقترن به كاقتران المعنى بالكلمة. وهذا ما تبنّاه فيتغنشتين في مراحله اللاحقة، حيث عبّر مرّةً عن أنّ الجسد هو أفضل صورة لدينا عن النفس. ولقد كان الكلام على النفس أمراً ضرورياً بالنسبة لأولئك الذين واجهتهم مادية ميكانيكية لا تقيم أي فارق بين الجسد البشري وقرن من الموز؛ فكلاهما، في النهاية، شيئان ماديان. وفي هذا السياق، كنتَ تحتاج إلى لغة تسعى إلى التقاط ما يميّز الجسد البشري عن الأشياء المحيطة به، ولم يكن الكلام على النفس في أفضل أحواله سوى طريقة للقيام بذلك. لكن ذلك كان يفضي بسهولة إلى أثر عكسي، إذ يكاد أن يكون من المستحيل ألاّ تصوّر النفس كضرب شبحيّ من الجسد، وبذا تجد نفسك وأنت تزلّق شيئاً غامضاً ومشوّشاً داخل شيء جسديّ كطريقة لتفسير فرادة هذا الأخير. والحال أنّ اختلاف الجسد البشري عن مرطبانات المربّى وفراشي الأسنان لا ينجم عن أنه يفرز كياناً شبحياً تفتقر إليه المرطبانات والفراشي، بل يختلف عنها لأنه مركزٌ يمكن لهذه الأشياء أن تنتظم انطلاقاً منه في مشاريع ذات دلالة. فهو، بخلافها، مبدع وخلّاق، كما يُقال؛ ولو كانت لدينا لغة تستطيع أن تلتقط على نحوٍ كافٍ هذا الإبداع الجسدي لعلنا ما كنا بحاجة أصلاً إلى الكلام على النفس.

وما يميّز الجسد البشري، إذاً، ليس سوى قدرته على تغيير ذاته في سيرورة تغيير الأجساد المادية المحيطة به. وهذا ما يعنيه القول إنّ الجسد البشري متقدّم على تلك الأجساد، وإنه نوع من "الفائض" عليها وفوقها وليس شيئاً ندرجه إلى جانبها. وإذا ما كان الجسد ممارسة تغيّر ذاتها، فذلك يعني أنه غير متطابق مع ذاته على طريقة الجثث والسجاجيد. وهذا ما كانت لغة النفس تحاول أن تقوله،

على الرغم من رؤيتها لهذا اللا تطابق في امتلاك الجسد فائضاً غير مرئي هو أنا الواقعـي، وذلك بدلاً من أن ترى إلى أنا الواقعي كتفاعل إبداعي مع عالمي، هذا التفاعل الذي صار ممكناً بفضل النوع الخاص الذي امتلكه من الجسد. وهكذا فإن مـن غيـر الممكن أن يُقال إن لدىْ بنات عرس أو السناجب أنفساً، مهما بدت لنا سـاحرةً وأخّاذة، وذلك لأن أجسادها ليست من النوع الذي يعمل على العالم بتلك الطريقة المعقدة التي تُدْخِلُها بالضرورة في مُشْتَرَكٍ لغوي مع بني جلدتها. فالأجساد التي بلا أنفسٍ هي تلك الأجساد التي لا تتكلم، أو على الأقل تلك التي لا تدلّل. أمّا الجسـد البشري فهو الجسد القادر على أن يصنع شيئاً مما يصنعه، وإلى هذا الحدّ فـإن نموذجه هو تلك العلامة الأخرى على إنسانيتنا، أي اللغة، ذلك المُعطى الذي لا ينفكّ يولّد ما هو غير متوقَّع أو مُنْتَظَر.

مـن المهـمّ إذاً أن نـرى، كما لا تفعل ما بعد الحداثة بوجه عام، أننا لسنا مخلوقات "ثقافية" أكثر منّا مخلوقات "طبيعية". فنحن كائنات ثقافية بفضل طبيعتنا، أي بفضل ضروب الأجساد التي نمتلكها ونوع العالم الذي تنتمي إليه هذه الأجساد. ولأننا جميعاً نولد خُدَّجاً، غير ناضجين وبلا قدرة على رعاية أنفسنا، فإنّ طبيعتنا تشتمل على هوّة فاغرة لا بدّ أن تهرع إليها الثقافة في الحال، وإلاّ لكنّا سرعان ما نمـوت. وهذه النقلة باتجاه الثقافة هي روعتنا وكارثتنا في الوقت ذاته. ولقد كان هـذا السقوط، شأن كلّ ضروب السقوط المثلى، سقوطاً حسن الطالع، سقوطاً إلى الحضـارة وليس سقوطاً في البهيمية. فالحيوان اللغوي له ميزة على جميع أقرانه من المخلوقات الأخرى، إذْ يمكنه أن يسخر أو ينفخ في البوق، وأن يعذّب الأطفال ويخـزّن الأسـلحة النـووية. واللغة هي ما يعتقنا إلى حدٍّ ما من قيود بيولوجيتنا المملّة، وهي ما يمكّنيا من أن نجرّد أنفسنا عن العالم (الذي يشتمل على أجسادنا)، وبـذا تمكّننا من أن نغيّره أو أن ندّمره. واللغة تحررنا من سجن حواسنا، وتشكل طـريقة سهلة تماماً لأن نحمل معنا العالم من حولنا. والحيوان اللغوي وحده يمكن أن يكـون له تاريخ، بخلاف ما نتصوره لبزّاقة من تكرّر للشيء اللعين ذاته مرّة بعـد مرّة. (ربما كان عليَّ أن أقول، دون أن تكون لديَّ أية رغبة في أن أتفضّل عـلى البزّاقات، إن هذه الأخيرة هي بلا شك كائنات رائعة الذكاء على طريقتها، وربمـا تكـون رفيقاً رائعاً أيضاً، إلا أن وجودها، منظوراً إليه من الخارج، يبدو

تافهــاً وممـــلاً). ولأنّ الحيــوان البشري يمتلك لغة، فإنه في خطر من أن يتطور بســرعة فائقـــة، دون أن تقيده استجاباته الحسيّة، مما يدفعه إلى أن يتخطى ذاته ويصـــل بهـــا إلى العدم. وهكذا فإن الوجود البشري هو وجود مثير لكنه محفوف بالمخاطـــر، أمـــا حياة البزّاقة فهي حياة رتيبة لكنها آمنة. فالبزّاقات والقنادس لا تســتطيع أن تطعـــن بعضها بعضاً بالسكاكين، اللهم إلا إذا كانت تفعل ذلك خفيةً، وهي في الحالين لا تستطيع أن تمارس الجراحة. أما المخلوق الذي حُكِمَ عليه بأن يعني فهُوَ حيوان في خطر دائم. فمن خصائص طبيعتنا أننا قادرون على بلوغ ما هـــو وراءها، كما أن من خصائص نظام اللغة أن تكون قادرة على توليد أحداث تُعْـــرَف باســـم أفعال الكلام يمكنها أن تتجاوز النظام ذاته. وما الشعر سوى مثال على ذلك.

ولأن أعصاب الفكر ما بعد الحديث تُثار مما هو طبيعي، ما لم يكن بصورة غابـــاتٍ مطرية، فإنّ هذا الفكر ينزع إلى إغفال كيف يقع البشر بين مطرقة الثقافة وســـندانِ الطبيعة (هذا الوقوع الذي يحظى بأهمية بالغة بالنسبة للتحليل النفسي)، كمـــا يـــنزع إلى ردّ البشر إلى الثقافة وحدها واختزالهم إليها دون تردد أو تأمّل. فالـــثقافوية هـــي شكل من أشكال الاختزالية شأنها شأن البيولوجية أو الاقتصادية، هاتـــان الكلمتان اللتان تدرّب ما بعد الحداثيين جميعاً على التكشير عن أنيابهم مثل مصّـــاص الدماء ما إن تصلان مسامعهم. والحقّ أنّ الجسد هو المؤشّر الملموس عـــلى هـــذه البينيّة أكثر من أي مؤشّر آخر، ربما أكثر من اللغة ذاتها، والتي هي أيضـــاً واحـــدة من فعاليات جنسنا لكنها تبدو أقرب إلى الثقافة وفي صفّها. فإذا ما أُحِـــلَّ خطـــاب الجسد محلّ خطاب النفس، كان بمقدورنا أن نرى الغاية من ترك الكَـــلام عـــلى امتلاكـــنا جسداً وإحلال الكلام على كوننا جسداً محلّه. فحين يكون جســـدي شيئاً أستخدمه أو أمتلكه كما أستخدم فتّاحة العلب أو أمتلكها، قد يُظَنّ أنّ ثمة حاجة إلى جسد آخر داخل هذا الجسد كيما أقوم بذلك الاستخدام، وهكذا دواليك فـــي عملية نكوص لا نهاية لها. غير أنّ هذه المناهضة الحازمة لمنطق الثنائيات، عـــلى الـــرغم مـــن فائدتها من بعض النواحي، لا تنطبق على كثيرٍ من حدوسنا المتعـــلقة بكومـــة الـــلحم التي نجرّها معنا. فثمة معنى كامل وتام في قولي إنني أســـتخدم جسدي، كما حين أمدّه بشجاعة جسراً فوق فالق عميق كيما يعبر رفاقي

إلى بـرّ الأمـان. ونحن لا نكفّ طوال الوقت عن إضفاء طابع موضوعي على أجسـادنا وعـلى أجساد الآخرين، فذلك بعد ضروري من أبعاد كينونتنا. وما بعد الحداثة مخطئة تماماً إذْ تعتقد، مع هيغل وليس مع ماركس، أنّ كلّ إضفاء للطابع الموضوعي هو نوع من التغريب والاغتراب. صحيح أنّ كثيراً من حالات إضفاء الطـابع الموضوعي التي يمكن الاعتراض عليها هي كذلك؛ غير أنّ من الصحيح أيضـاً أنّ الأجسـاد البشرية هيَ موضوعات مادية بالفعل، ولو لم تكن كذلك لما كـانت لـتُطرَح مسألة العلاقة بينها. ومع ذلك فإنّ كون الجسد البشري موضوعاً ليس سمته الأساسية المميزة بأي حال من الأحوال، وإنما هو الشرط لكل ما يمكن أن يجـترحه من إبداع. وما لم يكن بمقدورك أن تضفي الطابع الموضوعي عليّ، فإن من غير المكن الكلام مع تبادلٍ بيننا.

وفـي حيـن يعيدنـا ميرلوبونـتي إلى الذات الجسدية، إلى طبيعة الكينونة المتوضـّـعة المجسّدة، فإنّ الرواية التي يرويها زميله جان بول سارتر عن الجسد هي رواية أقلّ تفاؤلاً وبهجة، إذ يرى الجسد بوصفه "الجانب الخارجي" من ذواتنا والذي لا يمكن لنا أبداً أن نحكم قبضتنا عليه، وبوصفه تلك الآخرية التي لا يمكن السـيطرة عليها وتهدّد بأن تعرّضنا لتحديقة المراقِب التي تشلّنا وتصعقنا. فسارتر مـناهض لـلديكارتية بما يكفي في فكرته عن الوعي البشري بوصفه مجرّد فراغ توّاق، غير أنه ديكارتي بما يكفي أيضاً في إحساسه بالفجوة التي لا اسم لها والتي تفصل العقل عن الأعضاء. فحقيقة الجسد لا تكمن، كما يحلو لليبراليين أن يعتقدوا، فـي مكـان بيـنيّ ما، بل في التوتر المستحيل بين هاتين الطبعتين من الجسدية، المـبررتين كلتيهما من الناحية الظاهراتية. فليس صحيحاً تماماً أنني أمتلك جسداً، ولـيس صـحيحاً تمامـاً أيضاً أنني جسد. وهذه الورطة نجدها في كل مكان من التحليل النفسي، الذي يعترف أنّ الجسد تبتنيه اللغة، لكنه يعرف أيضاً أنّ الجسد لا يمكـن أبداً أن يكون مرتاحاً تماماً هناك. فبالنسبة لجاك لاكان، يُفصِحُ الجسد عن نفسه بالدواليل(5) فلا يلبث أن يكتشف أنها تخونه. فالدّال المتعالي الذي يفترض به أن يعـبّر عـن كـامل مطلبي، والذي يضع عليه الختم النهائي ويطلقه إليك تاماً وكاملاً، هو ذلك الانتحال الذي يُعْرَف باسم القضيب (الفالس)؛ ولأن هذا الأخير لا وجـود له، فإنّ رغبتي الجسدية محكوم عليها بأن تتلمس طريقها الوعر من دالول

جزئي إلى دالول جزئي، منتثرة ومتشظية أينما مضت.

ولعلّ هذا هو السبب الذي دفع الرومانتيكية لأن تحلم بـ كلمة الكلمات، بخطاب مكين كما اللحم، أو بجسد يتمتّع بكل التوفّر والتيسّر الكوني الذي تتمتّع به لغة دون أن يضحّي بأيّ شيء من جوهره المحسوس. وبمعنىً ما فإنّ النظرية الأدبية المعاصرة، بكلامها المهتاج على مادية النصّ، وما تقيمه من تبادلات مستمرة بين الجسمانيات والسيميائيات، هي الطبعة الأخيرة من هذه الرؤية، بأسلوب ما بعد حديث أزيلت عنه الأوهام على النحو الملائم. فكلمة "ماديّ" هي واحدة من الكلمات ذات الطنين الهائل في هذه النظرية، وهي صوت تنحني أمامه كل الرؤوس التقدمية بالتبجيل والإجلال؛ لكنها مُطّت الآن إلى حدّ لم تَعُدْ تنطوي فيه على أي معنى معقول. فحين يصبح حتّى المعنى مادياً، فإن الأشياء قاطبة تصبح مادية، ولا يعود ثمة فائدة ترجى من هذا المصطلح. إنّ الجسمانيات الجديدة تعيدنا إلى المخلوق والكائن في عالم مجرّد، وهذا واحد من مآثرها الباقية؛ غير أنها إذْ تطرد الشبح من الآلة، تخاطر بأن تبدو الذات نفسها بوصفها مجرد أسطورة إنسانوية. وهي إذْ تفعل ذلك، إنما تولّي الأدبار أمام إنسانوية ليبرالية قدّمت عن الذات أفكاراً قاصرةً حقاً وعلى نحوٍ خطير؛ ولذا فإنّ ما سنلتفت إليه الآن هو هذه المعركة الحامية الطويلة بين الليبرالية وما بعد الحداثة.

ليس ثمة من يشكّ أيّما شكّ بما يبتغيه البشر جميعاً من رجال ونساء، إنّما الشكّ هو بما يعنيه ذلك. فما يبتغيه كلّ إنسان هو السعادة، على الرغم من الرأي المتهكّم الذي عبّر عنه ماركس ونيتشه من أن الإنجليز وحدهم من يرغبون في ذلك. فهذا الرأي كان صفعة لتلك الطبعة الهزيلة من السعادة التي اعتنقها النفعيون الإنجليز الذين رأوا في السعادة قضية بسيطة وغير إشكالية في جوهرها، وأنّ من الممكن اختزالها إلى اللذّة في حقيقة الأمر. والحال أنّ تحقيق السعادة قد يرتّب عليّ في بعض الأحيان أن أشيح بوجهي عن اللذائذ العابرة قصيرة الأمد؛ ولو أنّ السعادة لم تكن فكرة عويصة ومبهمة لعلّنا ما كنّا لنزعج أنفسنا بتلك الخطابات المعقدة التي تُعرَف باسم الفلسفة الأخلاقية أو فلسفة الأخلاق، والتي تقوم إحدى مهامها على تفحّص فيم تكمن سعادة الإنسان وكيف يمكن تحقيقها.

لقد بزغ فجر الحداثة في اللحظة التي بدأنا ندرك فيها أنّ هنالك طبعاتٍ كثيرة

متضاربة من الحياة الحسنة؛ وأنّ من غير الممكن إقامة أيٍّ من هذه الطبعات على أساس لا يمكن التشكيك في صحته؛ وأننا -وياللغرابة- لم نعد قادرين على الاتفاق على معظم القضايا الأساسية في هذا المجال. وأقول "يا للغرابة" لأنّ المرء قد يحسب أنه كان من الممكن أن نتفق على الأسس ثم نختلف على الجزئيات. غير أن الاتفاق الذي يكاد يشمل الجميع على أنّ أكل البشر أمر خاطئ، أحياء على الأقل، لا يضمن أن نتمكّن من الاتفاق على السبب الذي يدفعنا للاتفاق على ذلك. فمع انطلاقة الحداثة تدخل البشرية للمرة الأولى ذلك الشرط الاستثنائي، الذي أصبح الآن أمراً طبيعياً تماماً في أذهاننا، والذي نخفق فيه في أن نتّفق على جميع المسائل الحيوية؛ وهو شرط ما كان يمكن تخيّله بأية صورة من الصور بالنسبة لبعض القدماء، ويبدو كأنه يحبط مقدّماً كلّ إمكانية لبناء حياة مشتركة.

أما الثمرة السياسية لهذا الشرط فهي الليبرالية. فحين تكون هنالك تصورات كثيرة مختلفة بشأن ما هو حسن، فإن من الواجب أن تُبنى الدولة على نحوٍ يمكّنها من أن تتبنّى جميع هذه التصورات. فالدولة العادلة هي دولة حيادية حيال أيّ تصوّر محدَّد للحياة الحسنة، فتقصر نطاق سلطانها على توفير الشروط التي تمكن الأفراد من أن يكتشفوا الحياة الحسنة بأنفسهم. وهي تفعل ذلك بضمانها لكلّ فرد من الأفراد ما يُدعى بالحسنات الأولية الضرورية لمثل هذا الاستكشاف، بينما تؤمن لهم الحياة في هذه الأثناء كي لا تقيدهم أفعال الآخرين في مشروعهم هذا بغير وجه حق. وثمّة جدال بين الليبرتاريين(6) من جهة والليبراليين من أنصار دولة الرفاهية من جهة أخرى حول المدى الذي ينبغي أن تطوله هذه المبادرة السياسية. هل ينبغي أن تمتد، كما يعتقد الرفاهيون، إلى المساعدة في الحفاظ على حياة الناس، إذ أن سعي هؤلاء وراء الحياة الحسنة سيكون مُعاقاً على نحوٍ ميئوس منه بغير ذلك، أم أنّ هذه المساعدة ذاتها تشكّل انتهاكاً وقحاً لحريتهم؟ ومهما يكن من أمر هذا السجال، فإنه يبقى من الواجب أن يتلقى كلّ فرد اهتماماً متساوياً بهذا الصدد، لأن لكلّ فرد حقّه في الحياة الحسنة شأن أي فرد آخر. غير أنّ الحياة الحسنة لا يمكن تعريفها مسبقاً، وأحد أسباب ذلك هو وجود طبعات مختلفة من هذه الحياة، أما السبب الآخر فهو أن اكتشاف المرء لها أو خلقها بنفسه قد يكون جزءاً منها في حقيقة الأمر. وبالنسبة للحداثة فإنّ أيّ حُسْنٍ لم أصادق عليه وأمنحه

ثقتي بصورة شخصية هو أقلّ حسناً مما ينبغي له أن يكون.

ولقد غدت الحياة الحسنة الآن شأناً خصوصياً، أمّا العمل اللازم لتمكينها من الوجـود فقد بقي شأناً عاماً، وذلك في نقلة ما كان يمكن لكثير من القدماء إلا أن يرونها مدهشة وغريبة. ذلك أن كثيراً من المنظّرين القدماء ما كان بمقدورهم أن يتصـوروا أيّ فصـل مـثل هـذا الفصـل بين ما هو أخلاقي وما هو سياسي. وإيديولوجيا الإنسانوية المدنية أو الجمهورية ترى كلّاً من هذين الأمرين في ضوء الآخر؛ فأن أعيش الفضيلة، وأن أحقق قدراتي وقواي ككائن مقرّر لمصيره، يعني مـن بيـن مـا يعنيه أن أسهم مع آخرين في استمرار المدينة- الدولة، فلا وجود لفضيلة خصوصية، ولا لتصور للحياة الحسنة التي تقتصر عليّ وحدي.

والفكـرة الليبرالية عن الدولة هي فكرة تنطوي على مفارقة واضحة، الأمر الـذي يعترف به مقرّظوها الأشدّ تعصبّاً. فالقول بأن على الدولة أن تكون حيادية حيـال ما هو حسن ينطوي بصورة لا مفرّ منها على تأكيد على تصوّر معين لهذا الحسـن، وبـذا لا يكون ثمّة حياد مطلقاً. بل إن ذلك لينطوي أيضاً على تحديد أو تعريف معين لما هو سيىء؛ أي أنه ينطوي على تعريف لأيّ "حسن" يُسعى وراءه فـردياً أو جماعياً ويتبيّن أن عواقبه تضرّ بحياد الدولة الأخلاقي. فمن ضرورات كمـال الدولة الليبرالية أن ترضي كلاً من الاشتراكيين والمحافظين؛ غير أنها لا تستطيع في الحقيقة أن تنظر بحياد وعدم اكتراث إلى مشروعيهما، ذلك أنّ تحققهما قـد يقوّض حيادها الخاص وعدم اكتراثها. ويمكن القول، هنا، إنّ الدولة الليبرالية ذاتهـا ضَرْبٌ من "الذات"، لها رغباتها وكراهاتها الخاصة بها، حتى وهي تتصوّر ذاتهـا على أنها ليست سوى الشروط المسبقة غير الذاتية لذاتيتنا. ولأن لا مناص لبناها ذاتها من أن تولّد مصالح معادية لهذه البنى، فإنها ليست حيادية بقدر ما هي متسـامحة وطويـلة الأناة، والتسامح وطول الأناة فضيلة لا يمكن إلا للذوات أن تمارسها.

غيـر أن هذا الأمر لا ينبغي أن يُخلَط بينه وبين الدعوى اليساروية الجاهزة المعـتادة التي ترى أن الحياد والابتعاد عن المصلحة ليس سوى قناع مشبوه يُلقى فوق مجموعة من المصالح. فابتعاد الدولة الليبرالية عن المصلحة هو مصلحة بحدّ ذاتـه وبكـلّ وضوح، وما من سبب لأن يخجل الليبرالي من ذلك. فعدم اكتراثي

حيال عذاباتك ليس قناعاً ألقيه على موقفي الحقيقي منك؛ إنّه موقفي الحقيقي منك، وليس موقفاً أحمل نفسي عبء التظاهر والمنافقة به. فأنا لا أكترث بعذاباتك لأنني أعتـــبر أنّ من أهمّ مصالحك أن أكون كذلك؛ ومن ثمّ فإنّ من حولنا الكثير الكثير مـــن فاعـــلي الخيـــر الذين لا ينقصهم التطفّل والتدخل فيما لا يعنيهم. وهكذا فإن مصـــلحة الدولـــة الليـــبرالية تكمن في أن تكون هذه الدولة، ضمن حدود صارمة معينة، بعيدة عن المصلحة حقاً وعلى نحوٍ أصيل، فلا تهتم بما يطلع به الشعب من الأشـــياء الحســـنة، لأنها تعتقد أن لا حقوق لها في هذا الأمر وأن هذا الموقف هو الموقـــف الأخلاقي الصائب الذي يجب تبنيّه. وقد يكون ثمة مفارقة في كون هذا الابـــتعاد عـــن المصلحة شكلاً من المصلحة، لكن ذلك لا ينطوي بالضرورة على نفاق أو تناقض داخلي. وما ينبغي أن تُقَرَّع عليه الدولة الليبرالية، من وجهة نظر المذهب الجماعيّ، ليس أنها تدّعي عدم الاهتمام بينما تهتمّ خفيةً، وإنما أنها لا تهتمّ فعـــلاً في حين ينبغي عليها أن تفعل ذلك. فالجماعوي يطالب بأنّ على الدولة أن تُعـــنى بتعريف الحياة الحسنة وتحديدها على نحوٍ أشدّ فاعلية، إلا أنه يعترف بأن هـــذه الدولـــة تهـــتم كـــثيراً بخلق الشروط المسبقة لهذه الحياة، وذلك لأنها تثمن الازدهـــار الفـــردي، ولأنها تؤمن إيماناً حماسياً بأن الابتعاد عن المصلحة، الذي يعني عدم التمييز بين الأفراد في تصورهم لماهية الازدهار، هو الطريقة الفضلى لتعزيزه من جميع النواحي.

وبهـــذا الصـــدد، إن لم يكن بغيره أيضاً، فإنّ الليبرالية مذهب ينطوي على مفارقـــة لكنه ليس بعيداً عن التماسك، الأمر الذي يُسقط بعض الانتقادات اليسارية الشـــائعة الـــتي توجّه لها، وكذلك بعض الاحتجاجات التي أضحت مألوفة إلى حدّ الإملال ضد فردانيتها. فالليبرالية هي نوع من الفردانية بالفعل، غير أنّ اليسار قد اعـــتاد عـــلى أن يســـيء معرفة المستوى الذي يتحدّد عليه ذلك. فحين نجعل من الليـــبرالية دريـــئة من القشّ تسهل إصابتها، فإننا نراها برّمتها على أنها ترفع من شـــأن تصـــوّرٍ للذات هو تصوّر هوبزيّ بدائيّ يرى إلى هذه الذات بوصفها ذرّة طـــبيعية عاريـــة سابقة على شروطها الاجتماعية، ومرتبطة بغيرها من مثل هذه الـــذرات الـــلا- اجـــتماعية عن طريق مجموعة من العلاقات التعاقدية المحضة الخارجية بالنسبة لجوهرها الداخلي. ومع أنّ هذا الأمر ليس بالأمر المسلّي كثيراً،

إلا أن البعض من ما بعد الحداثيين يتصورون أن هذا ما ينبغي أن يكون مقتنعاً به جميع الليبراليين تبعاً لتعريف الليبرالية ذاتها. فتاريخ الفلسفة الغربية، كما يُراد لنا أن نقتنع، ليس بوجه عامٍ سوى رواية هذه الذات المستقلة تماماً، والتي تتعارض مع الذات المشتتة المنقسمة في الأرثوذكسية ما بعد الحديثة السائدة. والحقّ أنّ هذا التشويه الجاهل والدوغمائي للفلسفة الغربية لا ينبغي أن يمرّ بسلام. فالذات عند سبينوزا ليست سوى وظيفة لحتمية عنيدة وراسخة، و "حريتها" ليست سوى معرفة الضرورة الصارمة. والذات عند ديفيد هيوم ليست سوى قصة خيالية مريحة، حزمة من الأفكار والتجارب التي لا يمكن لوحدتها سوى أن تكون مفترضة افتراضاً. أمّا ذات كانط الأخلاقية فهي مستقلة ومقررة لمصيرها بالفعل، إلا أنها تقع بصورة غامضة على طرفي نقيض مع تعيّنها التجريبي. والذات علائقية حتى العظم عند شيلنغ وهيغل وغيرهما من المثاليين، وكذلك عند ماركس أيضاً؛ أما عند كيركيجارد وسارتر فالذات غير متطابقة مع ذاتها مما يفسح المجال أمام القلق والخوف، وهي عند نيتشه ليست أكثر من زبدٍ على موج إرادة القوّة كلّيّة الحضور. هذا، إذاً، بالنسبة للسردية الكبرى الخاصة بالذات الموحَّدة. فوجود مثل هذا الشيء الذي ينتاب الفكر الغربي ليس أمراً موضع سؤال في حقيقة الأمر؛ غير أنّ الحكاية بعيدة عن التجانس أكثر بكثير مما يريد أن يقنعنا به بعض ما بعد الحداثيين المتعصبين للتغاير والاختلاف. فلا حاجة بالتقليد الليبرالي لأن يطرح فردانية أونطولوجية معينة، ويمكن لأي ليبرالي رصين بما يكفي أن يوافق على أنّ الذات مبنية ثقافياً ومشروطة تاريخياً؛ وما يمكن أن يلحّ عليه هذا الليبرالي ليس ضرباً من الأنثروبولوجيا الفلسفية بقدر ما هو مذهب سياسي يُعنى بحقوق تلك الذات في وجه سلطة الدولة. كما أنّ ما من سبب أيضاً لأن يتمّ تصوّر هذه الحقوق على الدوام ذلك التصور الطبيعي، شبه الروسّوي والبعيد عن الاحتمال. ذلك أنّ "الحقوق" قد لا تشير إلى أكثر من تلك الحاجات والمقدرات الإنسانية بالغة الحيوية فيما يتعلّق بازدهارنا وسعادتنا بحيث تشعر الدولة أنها مضطرة لأن تكلأها برعاية وحماية مميزتين.

غير أنّ الليبرالية تظلّ، على الرغم من كلّ هذا، نوعاً من الفردانية، الأمر الذي تثبته نظريتها السياسية. وما هو خاطئ في ابتعاد الدولة الليبرالية عن

المصلحة ليس أنها تضع قناعاً مريباً فوق مصلحة معينة، وإنّما أنها تقدّس مصلحة معيـنة على نحوٍ صريحٍ تماماً، هي مصلحة الخيار الفردي بالغة الأهمية بالنسبة لهـا. والعيـب فيها لا يكمن في أنّ لديها تصوراً عمّا هو حسن تخفيه عن الأعين خلسةً وعلى نحوٍ ماكر، بل يكمن في أنّ لديها فكرة أحادية الجانب إلى حدٍّ مخيف عمّـا هو حسن وفي أنها ترى أنّ كلّ الحسنات الأخرى ينبغي أن تخضع له دونما اعـتراض. وهنا يمكن بالفعل أن نتهمها بعدم التماسك. فأن تفرز حقّاً وتخصّصه هو أمر ينطوي، كما يرى تشارلز تايلور، على وجوب رعاية القدرة التي يحميها هـذا الحقّ بصورة إيجابية وفاعلة؛ فمن الغريب والشاذ أنّ نُفرِدَ حاجةً أو قدرةً ما على هذا النحو ثمّ نفرح بلا مبالاتنا حيال ازدهارها أو عدمه. غير أن هذا ينطوي بدوره على تعزيز، عبر إسهامنا السياسي، لذلك النوع من النظام الاجتماعي الذي يـتيح لذلـك أن يحصل، الأمر الذي يمكن اعتباره بمثابة تكذيب للزعم الليبرالي الخاص بأولوية الحقوق السياسية*.

إنـنا نغـوص هنا في الخلاف الكبير بين الأخلاقيين والغائيين، بين الكانطيين والـنفعيين، المدافعيـن عـن أولوية الحقوق والعدل في وجه حملة مشاعل الفضيلة والسـعادة. فالمنظّرون الأخلاقيون، مثل كانط أو الباحث الليبرالي المعاصر العظيم جـون راولز، يعطون الأولوية للحقّ على الحسن والخير، وللعدل على السعادة، في حين أنّ الأخلاقيين الغائيين كالماركسيين، والنفعيين، والجماعويين يعتقدون أنّ السعادة أو الحياة الحسنة هي التي ينبغي أن تكون في بؤرة اهتمامنا، وأنّ الكلام على الحقوق لا يكـون له معنى إلا ضمن هذا السياق. ويرى أخلاقي أصيل مثل كانط أن الأفعال تكون صحيحة أو خاطئة بصورة مستقلة تماماً عمّا إذا كانت قد فُعِلَتْ لتعظيم السعادة الإنسانية أم لا، في حين يرى النفعيون، بصورة عامة، أنّ الفعل الصحيح ليس سوى هذا التعظيم ذاته. وبالنسبة لكانط، فإنني حين أتفكّر في الآثار النفعية المحتملة لفعلي إنّمـا ألـوّث نقـاءه الأخلاقي؛ أو بالنسبة لصنف من النفعية العنيدة فإنّ ما يهمّ هو الارتقاء بالرفاه العام حتى لو اقتضى ذلك أن يُضحّى بحرية أفراد معينين أو برفاههم. ولا شك أن جميع ضروب التوازن ممكنة بين الحالتين؛ فربما يوافق معظمنا على أن هـنالك حدوداً لما يمكن أن يُطلَب من فردٍ لصالح الخير العام، فخير كلّ شخص هو

* See Charles Taylor, "Atomism", in Philosphy and the Human Sciences: Philosophicol Papers, Vol. 2 (Cambridge, 1985) PP. 188-210.

أمـــر مهـــمّ، كما يقول راولز، وعلى نحو يحدّ من السعي وراء الخير ككل؛ غير أنّ كـــثيرين مـــنّا قد يجدون من المقنع أيضاً أن تتم المطالبة الغائية بأن يعنى الخطاب الأخلاقـــي بمـــا هـــو أكثر من الشروط المسبقة للحياة الحسنة -كالتوزيع المتساوي لـــلحرية، مـــثلاً- بل وأن يتحرّى على طريقة القدماء الكلاسيكية أين يمكن أن تكمن الحياة الحسنة وما هي أفضل السبل لضمانها. ولقد قيل، مثلاً، إنّ ماركس هو "أخلاقي مختـــلط" فهو يرى الخير الأخلاقي بوصفه ارتقاءً بالرفاه العام، ولكن على ألاّ يكون ذلك، مثلاً، على حساب القاعدة الأخلاقية التي تقول إن للبشر جميعاً، رجالاً ونساءً، حقّ المساهمة في هذه العملية*.

وثمّـــة نقد اشتراكي شائع للّيبرالية يستحقّ أن نذكره بإيجاز هنا قبل أن ننتقل إلى نقـــودات لهـــذا المذهب أقلّ شيوعاً. ويتمثّل هذا النقد في أنّ الليبرالية تنطوي على تناقض داخلي بالفعل من وجهة نظر معينة، ذلك أنّ الشروط التي يُقصَد منها أن تضـــمن الحيـــاة الحســـنة تعمل هي ذاتها على تقويض هذه الحياة. فما دامت الحقـــوق الفرْدية تشتمل أساساً على حقوق الملكية (بخلاف ما هو عند راولز كما يبدو)، فإنّ الدولة الليبرالية لا بدّ أن تسفر عن ضروب من الاستغلال واللامساواة تحبط السعي وراء الحياة الحسنة التي قُصدَ الارتقاء بها. فواقع الحال أنه لن يُتَاح لـــلجميع أن يملكوا المحاسن والخيرات الأولية الضرورية لأن يشقوا طريقهم نحو الســـعادة. فبعضهم سيكون محروماً من الموارد المادية والروحية الضرورية، بما فـــي ذلـــك تقديـــر الآخرين الذي يمكن القول إنّه مقوّم أساسي من مقوّمات الرفاه البشـــري. ولأن هـــذا النقد هو نقد متماسك لا سبيل إلى دحضه، فإنني لن أتوقف عنده هنا؛ يكفي أن أقول إنّ راولز، في كتابه المهيب نظرية في العدل، لم يُشِر إلى الاستغلال سوى مرّة واحدة، وذلك في هامش أيضاً وليس في متن الكتاب. غير أنّ نوعـــاً مختلفاً من نقد الليبرالية قد ظهر مؤخراً من طرف مفكّرين جماعويين مثل تشـــارلز تايـــلور وألاسداير ماكنتير، علماً أنّ الأول كاثوليكي مرتدّ والآخر مهتدٍ حديث إلى الكاثوليكية، في نوعٍ من التناظر اللطيف. وهذا الموقف، الذي يتمثّل في حالـــة ماكنتير في مَزْجٍ أخّاذ بين أرسطو والأكويني وفيتغنشتين، يبحث في جذور الـــذات الـــثقافية والتاريخية، وفي تجسيدها في التراث وفي الجماعة، ثم يأخذ من

---

* *See R. G. Peffer, Marxism, Morality, and Social Justice (Princeton, 1990), Part I.*

موقعــه الممــتاز هذا بتقريع ما يعتبره ذرّيةً تنويرية مجردة لدى الذات الليبرالية، بأخلاقياتها اللا تاريخية، والكونوية على نحوٍ مشبوه*.

لقــد أشــرتُ مــن قــبل إلى أنّ ما من سبب لأن ينكر الليبرالي الحصيف الأطــروحة الثقافوية. غير أنّ ما من سببٍ أيضاً لأن ينكر قيمة الجماعة، ذلك أنّ هذه الأخيرة هي حسن أو خير واضح يسعى وراءه كثير من الأفراد وينبغي على الدولــة الليــبرالية إذاً أن توفره وتتيحه. فتبعاً لتعريف ما هو ليبرالي، فإن البشر رجالاً ونساءً أحرار تماماً في أن يسعوا وراء غايات جماعوية، إذا ما كان ذلك هو شــكل الحياة الحسنة الذي وقع اختيارهم عليه، وذلك شريطة ألاّ تشكّل الجماعوية جــزءاً أساسياً لا يتجزأ من الدولة، إذْ أنّ هذا قد يشكّل خرقاً فاضحاً لحقوق أولئك الذين يرغب الواحد منهم في أن يسعى وراء السعادة عن طريق الجلوس في غرفة معــتمة وفوق رأسه كيس من الورق. حيث يمكن القول إنه إذا ما كانت الترتيبات السياســية من نوعٍ اشتراكيّ، أو إنسانويّ مدنيّ، أو جماعوي أو هابرمازيّ، مما يقتضــي مــني أن أُمضي قدراً كبيراً من الوقت في نشاطات جماعية وفي اتخاذ قــرارات جماعيــة، فإنــه لن يبقى لديَّ سوى القليل من وقت الصحو أقضيه في تجــريب زيّ جلديّ بعد آخر في عزلة غرفة نومي؛ وإذا ما صادف أن كانت هذه هــي الحيــاة الحســنة بالنسبة لي، فإنّ على الدولة ألا تتحامل عليّ بتلك الطريقة المتحيزة الأثيمة.

وباختصــار، فإنه يتعيّن على الدولة ألاّ تصنّف الأشياء الحسنة والخيّرة على نحوٍ تراتبي؛ غير أنها من وجهة نظر اشتراكية قد فعلت ذلك أصلاً. فقد استبعدت أشــكال الجماعة على مستوى بناها الخاصة، ولذا راحت تراقب كلّ حركة تحاول أن تدفــع الأمور باتجاه مزيد من التحكّم التعاوني بالحياة الاقتصادية. ولا شكّ في أنّ مــثل هــذا الترتيب سيتعارض مع التصورات المنافسة المتعلقة بما هو حسن

---

* انظر على سبيل المثال:
Alasdair Macintyre, After Virtue: Astudy in Moral Theory (London, 1981)
وكذلك:
Charles Taylor, Sources of the Self (Cambridge, 1989).
ومن أجل تناول واضح وسليم للنزاع بين الليبراليين والمشاعيين، من وجهة النظر الليبرالية، انظر:
Will Kymlicla, Liberalism, Community and Culture (Oxford, 1989), ch. 3.

والتي يُفترض بالدولة الليبرالية أن تتيح لها المجال كيما تتفتّح وتزدهر. فليس من شغل الدولة أن تقضي بين التصورات المختلفة الخاصة بالسعادة. فهي ليس لها رأي في هذا الأمر إلاّ بقدر مالزرافة فيما إذا كان الوثب بمئزر جلدي أكثر أو أقلّ قيمة من الإدارة الديمقراطية للاقتصاد، فشأنها الوحيد هو ألاّ يشكّل أي تصوّر محدّد للحياة الحسنة جزءاً لا يتجزأ من بناها الخاصة. ولأنّ الإدارة الاشتراكية للاقتصاد مستحيلة من غير ذلك، فقد أفلحت الدولة الليبرالية في استبعاد هذه الإدارة بينما هي تبدو وكأنها تحافظ على موقف حيادي تجاهها. فالدولة الليبرالية لا تستبعد الاشتراكية لأنها تعتبرها بلا قيمة، فهي لا رأي لها في مثل هذا الأمر. إنها تقصيها للأسباب التي أشرت إليها، مما يعني أن تحمل نفسها على تفضيل أيديولوجيا معينة، وهي تزعم بالطبع أنها ترفض أن تفعل ذلك، غير أن الأسس التي تنطلق منها في هذا الرفض هي ذاتها أيديولوجية: سيادة الخيار الفردي.

وإذا ما كانت الدولة الليبرالية في خشية من أن تحدّ الاشتراكية من تعددية الأشياء الحسنة المتاحة للأفراد، فإن من الممكن باعتقادي أن نبيّن أن هذه الخشية لا تقوم على أساس. فالاشتراكية، التي هي مثل فضيلة واسعة النطاق فلا يكون قيامها محتملاً إلا إذا كان المجتمع غنياً بما يكفي ، لا بدّ أن تزيد إلى حدّ كبير من الحسنات والخيرات الأساسية المتاحة لكل فرد في سعيه وراء السعادة، وذلك بسعيها وراء إزالة العوز والحاجة. ومن ثم، فإنّ الاشتراكية لن تقتصر على بناء مؤسسات الجماعة دون أي إضرار بالحسنات والخيرات الأخرى المُختارة شخصياً، بل ستوسّع فعلياً من نطاق هذا الاختيار الشخصي، عن طريق تقصير يوم العمل (مثلاً) وبذا زيادة الوقت المخصّص للرفاهية. وإنّ واحداً من أوجه الأسباب التي تدفع المرء لأن يكون اشتراكياً هو كرهه القيام بعمل زائد. وبهذا

ليس تحيّزاً أو مركزية إثنية أن نقول إن الغرب الميسور وحده يمكن أن يصبح اشتراكياً، فهذا إلحاح ماركسي تقليدي مفاده أنك إذا ما حاولت أن تبني الاشتراكية معزولاً، وبلا دعم وفي شروط متخلفة فلا بد أن يحدق بك خطر الستالينية الرهيب. صحيح أن من الممكن للمشروع الاشتراكي أن ينطلق حيث هو ملح أشدّ الإلحاح، أي في الأصقاع النيو-كولونيالية المُستغَلة، إنما ليس من غير دعم وتضامن من قبل تلك الأمم التي عَمِلَتْ تقليدياً على استغلالها، الأمر الذي يتطلب تحولاً اشتراكياً في تلك البلدان أيضاً. ومن المؤكّد أن هذا هو المعنى الأساسي للقول بأنّ الاشتراكية إما أن تكون أممية في النهاية أو لا تكون. (ت. ا)

المعنى، فإنّ ما من تناقض بالنسبة للاشتراكية بين بنى اجتماعية أشدّ جماعية وبين تعددية في الحسنات والخيرات الشخصية، الأمر الذي يمثّل حلاً للصراع بين الجماعوي والليبرالي. ويمكن التعبير عن ذلك بطريقة أخرى أيضاً. فالسبب الذي يدفع الليبرالي لأن يعترض على الاشتراكية هو، من بين أسباب أخرى، خشيته من أن ينتهي الأمر بالجميع إلى الاعتقاد بالشيء ذاته، وإلى الاشتراك بالتصوّر ذاته بشأن الحياة الحسنة، مما يفقر حرية الفعل الفردي وتعددية الحسنات الممكنة إفقاراً قاتلاً. أمّا السبب الذي يدفع بالجماعوي لأن يعترض على الليبرالية فهو أنّ البشر في المجتمع الليبرالي لا يتشاركون أشكال الحياة المشتركة إلا على نطاق ضيق، وأنهم لهذا السبب بلا جذور، مذرّرون، دونما تَرِكَة أو إرث. والحال أنّ الاشتراكية تجمع أفضل ما في الليبرالية وأفضل ما في الجماعوية بهذا المعنى أيضاً. فهي تشارك الأخيرة إيمانها بالتحديد الجماعي للمعاني والقيم، وكذلك إيمانها بالدور الذي يلعبه كلٌ من الثقافة والتاريخ في تشكيل الذات؛ لكنها ترى أنّ هذا التحديد الجمعي سوف يفضي إلى ذلك النوع من النظام الاجتماعي المتغاير والمتنوع الذي يثير كثيراً إعجاب الليبرالي، وليس إلى مجموعة من الجماعيات الأوتوقراطية، القطيعية التي يشير إليها بعض المنظرين الجماعويين على نحو يُنذِر بالشؤم. ففي بعض الأحيان، تبدو نظرية هؤلاء على صعيد الممارسة وكأنها تعني أنك إذا ما دخّنت في الشارع أو اقترفت الزنا في بلدات معينة، فإن جيرانك سوف يقفون بصورة جماعية عند مدخل بيتك ويوسعونك ضرباً.

والحق أن ما يخفي عن العيان حقيقة أن التشكيل الجمعيّ للقيم يعني المزيد من التعددية وليس الحدّ منها هو ذلك الالتباس الحاسم في عبارة "الثقافة المشتركة". فالثقافة المشتركة يمكن أن تعني ثقافةً يتمّ تقاسمها على نحوٍ مشترك، أو ثقافة تتم صياغتها على نحو مشترك؛ وإذا ما كان الجماعويون يعتبرون أن هذا المعنى الأخير يتضمن الأول بالضرورة، فلا شك أنهم مخطؤون. فالحقيقة هي أنه إذا كان الجميع قادرين على الإسهام الفعلي في صياغة الثقافة، عبر مؤسسات الديمقراطية الاشتراكية، فإنّ ثمرة ذلك قد تكون ثقافة أشدّ تنوعاً وتغايراً بكثير من ثقافة تجمعها معاً "رؤية للعالم" مشتركة. ولعلّ هذا ما كان يجول في خاطر ريموند وليامز حين كتب يقول إنّ "ثقافة مشتركة ليست ثقافة متكافئة على أيّ مستوى من

المســـتويات... إن ثقافة مشتركة لن تكون، في أيامنا، ذلك المجتمع الكليّ البسيط الـــذي حـــلم به قديماً. بل سيكون تنظيماً بالغ التعقيد، ويتطلّب تعديلاً وإعادة رسم متواصلين... إن علينا أن نؤمنّ وسائل العيش، ووسائل العيش الجماعي. غير أننا لا نســتطيع أن نعرف أو نحدّد ما سيعاش عندئذ بمثل هذه الوسائل"*. وإننا لنتوقع لـــثقافة مشـــتركة أن تتشارك في قيم معينة لمجرّد أنها مشتركة؛ كأن تلتزم، مثلاً، بـــتعزيز مـــا يدعوه وليامز بـــ "وسائل العيش الجماعي". غير أنّ الثقافة إذا كانت مشـــتركة بمعـــنى اجتماع الإسهام الفاعل لجميع أعضائها، فإننا لنتوقّع بالمثل أن تخـــلق هذه الثقافة وقتئذ تعدديةً في القيم وأشكال الحياة. وبالنسبة للاشتراكي، كما بالنســبة للإنســانويّ الجمهوري**، فإنّ عملية المشاركة في الحياة السياسية هي فضـــيلة بحدّ ذاتها، ووسيلة حيوية يمارس المرء من خلالها تقريراً حرّاً لمصيره. وتعزيـــز المؤسســـات السياسية التي ستتيح للحياة الحسنة، بالمعنى الشخصي، أن تزدهـــر، هـــو أيضـــاً جـــزء من الحياة الحسنة، والجانب الشكليّ من المضمون، فالسياسة ليست مجرد أداة لخلق شروط الرفاه الشخصي، وإنما هي أيضاً مثال من الأمثلة الكبرى على هذا الرفاه. وبالمقابل، فإن الفضيلة، بالنسبة للّيبرالي، مقصورة إلى حدّ بعيد على المجال الخصوصي، في حين يُعَدّ النطاق العام مسألة حقوق في المقـــام الأول. وهـــذا واحد من أسباب تلك القيمة الضئيلة التي تضفيها الليبرالية تقليدياً على الإسهام السياسي.

كمـــا يمكـــن أن نرى في هذا درجةً من درجات حلّ الخلاف بين الأخلاقيين والغائيين، في المجال السياسي على الأقل. فالقول بأن النشاط السياسي ليس مجرد أداة للحسن والخير الخصوصي، وأنه ينتمي بدلاً من ذلك إلى ميدان الفضيلة، هو طريقة أخرى للقول إنّ الديمقراطية ليست مجرد شكل نختاره من أشكال الحكم بين أشـــكال كـــثيرة، ونحكم عليه من معايير نفعية، وإنما هي خير أخلاقي بحدّ ذاتها. وهي إلى هذا الحدّ شأنٌ أخلاقي وليس غائياً، فلا يمكن، مثلاً، أن تتمّ المقايضة بها بـــروح نفعيـــة لقاء زيادة أكبر في الخيرات والمحاسن المختلفة الأخرى. فنحن لا

* *Raymond Williams, Culture and Society 1780-1950 (Harmondsworth, 1985), pp.304, 318, 320.*

** *فيما يخصّ العلاقة بين الإنسانوية الجمهورية والاشتراكية، انظر:*
Terry Eagleton, "Deconstruction and Human Rights". In Barbara Johnson (ed), Freedom and Interpretation (Newyork, 1993).

نختارها بديلاً للديكتاتورية لمجرّد أنها تبقي على الحانات مفتوحة لفترة أطول. وإذا لـم تكـن مثل هذه القرارات قراراتنا، كما تعلن الحداثة، فإنها تكون ضئيلة الشأن مهمـا تكـن حصيفة ومتبصّرة. (يمكن النظر إلى الليبرالية إذاً على أنها تدفع هذا الأمر باتجاه حدٍّ شكلاني، ربما تكون الوجودية منه بمثابة المصادرة على المطلوب إذ تـرى أنَّ المهمّ ليس ما أختاره بل واقعة أنني أختاره. وهذا، باختصار ضرب مـن (الأخلاقيـة المراهقة). بيد أن الديمقراطية السياسية غائية أيضاً، لأن الحكم الديمقـراطي لا يوجد من أجل أن يوجد وحسب. فهو يوجد من بين أشياء أخرى، وكمـا يقـول لنا الليبرالي، كيما يتيح للرفاه الشخصي أن يزدهر. فالمجالان العام والخـاص يـبقيان مميّزين، كما يطلب الليبرالي أن يبقيا؛ لكنهما مرتبطان، كما لا يـريد هذا الليبرالي أن يدرك، من خلال الممارسة المشتركة للفضيلة، سواء بشكل تقرير ديمقراطي للمصير أو بما يتيحه ذلك من سعي وراء السعادة الفردية.

وفي حين يمكن أن نرى أنّ الاشتراكية تجمع أفضل ما لدى الليبرالية وافضل مـا لـدى الجماعوية، فإنّ ما بعد الحداثة تجمع أسوأ ما فيهما. فهي تتميّز، بداية، باشتمالها على قدر مربك مما هو مشترك مع الجماعوية؛ ومصدر الإرباك هنا هو أن ريتشارد روتي وألاسداير ماكنتير لن يروقهما كثيراً أن يُقال لهما إنهما صورة مرآتية واحدهما للآخر من بعض النواحي. فما بعد الحداثة، شأنها شأن الجماعوية، لا تكـاد تجـد في التنوير سوى الأخطاء؛ كما أنها تعلي من شأن صياغة الثقافة والتاريخ للذات إلى درجة يغدو عندها إخضاع هذه القوى إلى نقد جذري منطوياً، كمـا رأيـنا، على قفزةٍ ما إلى فضاء خارجي ميتافيزيقي. والحقّ أنّ ثمة مشكلة مماثـلة لـدى الجماعويين، إنْ لم يكن أكثر من مشكلة، فيما يتعلّق بكيفية إخضاع معاييرها أو تقاليدها الجماعوية إلى رقابة ذاتية نقدية. كما أن هاتين العقيدتين هما صنفان من الثقافوية، يؤكّدان أنّ الفعل الصائب أو الحياة الحسنة لا يمكن تحديدها بمعـزل عـن الممارسـات الثقافية التي حدث أن ورثناها. والذات بالنسبة لهذين المذهبين غارقة في تاريخ محليّ محض ضيق تماماً، وبذا فإنّ الأحكام الأخلاقية لا يمكن أن تكون كونية. فما تقوله الأحكام الأخلاقية لرورتي وأضرابه هو "نحن لا نفعـل مثل هذا في هذه الأنحاء"؛ في حين أنّ ما يعنيه قول امرأة إنّ "التمييز بين الجنسـين أمر خاطئ" هو عادةً أننا نفعل مثل هذا الشيء في هذه الأنحاء ولكن ما

كـان ينـبغي أن نفعلـه . وعلى أية حال فإنّ هذه المسألة تأخذ بالاهتراء وتنسّل حواشيها ما أن ندرك أنّ البشر يفعلون الكثير من الأشياء المتضاربة ضمن الثقافة الواحـدة ذاتها، وأنهم غالباً ما يكونون قد ورثوا تقاليد متصارعة لا يمكن التسوية بينها. وبالمقابل فإن العرفية أو الجماعوية تحتاج لأن تبقي أشكالها الحياتية موحّدة تماماً، دون أية انقسامات داخلية خطيرة. ولاشكّ، بالطبع، أن ثمة اختلافات أساسية بين التيارين؛ فالليبرالية البرجوازية التي يؤيدها رورتي صراحةً لا تشترك بالشيء الكـثير مع أرسطية ماكنتير الجديدة، كما أن الأولى مهيأة لأن تكون أشدّ سخرية حيـال ولاءاتها قياساً بالثانية. غير أنّ الذات، عند وجهتي النظر هاتين، تكون في أفضل أحوالها حين تنتمي إلى مجموعة من الممارسات الثقافية المحلية، مهما تكن هـذه الممارسـات ذات طابع هجين بالنسبة لما بعد الحداثيين ومتجانسة ومتماثلة بالنسبة للجماعويين.

وهكـذا فـإن مـا بعـد الحداثة تدفع الموقف الجماعوي باتجاه ثقافوية غير مـتوازنة، وباتجـاه نسبية أخلاقية وعداء للكليات، بخلاف اشتراكية تشاطر ذلك الموقف الجماعوي ما فيه من قيم إيجابية تخصّ الجماعة، والتاريخية، والعلائقية. بـل إن النظرية ما بعد الحديثة لا تكتفي بذلك وإنما تتقدّم كيما تجمع كل ذلك إلى بعـض الأوجـه غير المستساغة من الليبرالية ذاتها والتي يرى فيها الجماعويون عـدواً لهـم. فهـي لا تهتمّ كثيراً بالمسائل الليبرالية العظيمة كالعدالة، والحرية، والمسـاواة، وحقـوق الإنسان وما شابه، فهذه المسائل لا تتلاءم مع نرفزتها من "الـذات المسـتقلة". ولأنّ أسـباباً مماثلة تدفعها إلى الحذر من التصوّر القديم أو الإيجابي للحرية بوصفها تقريراً للمصير، فإنها تجد نفسها مضطرةً لأن تركن إلى الفكـرة الحديـثة أو السلبية عن الحرية بوصفها حريتك في أن تقوم بفعل أشيائك الخاصة دون أي قيد خارجي. غير أننا سبق أن رأينا أنها تدفع هذه الحرية إلى حدّ يتهدّد الذات بخطر الانفجار الداخلي فلا يبقى منها ما يكفي لاختبار الحرية المعنية أو عيشـها. وبالمقابل فإن الذات الليبرالية الكلاسيكية كانت قد كافحت على الأقل مـن أجل أن تبقي على هويتها واستقلالها فضلاً عن تعدديتها، مع أنّ ذلك لم يكن

• *لقد أخذت هذه الفكرة عن:*
Kymlicka, Liberalism, Community and Culture, p.66.

بالأمــر اليســير عــلى الإطــلاق؛ أما الآن، وفي تدهور وانحطاط عنيفين لتلك السيرورة، فإنّ الذات الخاصة بطور أكثر تقدماً من أطوار مجتمع الطبقة الوسطى مجـبرة على أن تضحي بحقيقتها وهويتها على مذبح تعدديتها، تلك التعددية التي تطـلق عليها من ثم اسم الحرية على نحوٍ ينشر التعمية والإبهام. وبعبارة أخرى، فــإنّ الــذات المنــتجة النشطة الخاصة بالرأسمالية الليبرالية تخلي المكان للذات المستهلكة الخاصة بمرحلة لاحقة من ذلك التاريخ نفسه.

ولطالمــا كانت حرية الذات الليبرالية الكلاسيكية ملجومة، في النظرية على الأقــل، باحترامها لاستقلال الآخرين. فمنْ غير هذا الاحترام كان سيتهددها خطر الإفلاس والانهيار، لأن الآخرين ما كانوا ليحترمون استقلالها مِنْ غير ذلك. وحين لا يكــون ثمة آخرون مستقلون، فإنّ حرية هذه الذات ستبرز حينئذٍ، في الاستيهام عــلى الأقــلّ، مقتحمةً الإطار السياسي –الحقوقي الذي احتواها مرّةً. وهذا بمثابة انتصــار فــادح الــثمن، إذْ لا يعود هنالك أيضاً أيّة ذات موحّدة يمكن أن تنسب الحرية المعنية إليها. وإذا ما كانت الحرية تشتمل على انحلال الذات الموحّدة، فمن المنطقي ألا تكون حرية على الإطلاق. فكل ما ستبدو الذات متحررة منه هو ذاتها وحســب. وهكذا نكون قد وصلنا إلى نوعٍ من التحررية وحرية الإرادة دون ذات، ممــا يشير إلى أنّ ما كان يقف في طريق حرية الذات لم يكن سوى الذات ذاتها. وهــذه صورة تنطبق كثيراً على المجتمع القائم، الذي تكون فيه حدود رأس المال هي رأس المال نفسه كما رأى ماركس، والذي يقدّم نفسه كثقافة محبطةٍ لذاتها على نحوٍ متواصل. فالذات المستقلة في هذا النظام الاجتماعي هي منبع الحرية والعقبة التي تعترض طريقها في آنٍ معاً، سواء في هيئتها هي ذاتها أو في هيئة منافسيها.

يمكن أن نتخيّل، إذاً، هذه الذات وهي تحلم بفكفكة هؤلاء الآخرين المستقلين المــزعجين، حتى ولو كان ثمن ذلك النصر هو انحلال موافق يعتري هذه الذات الــتي تواجههــم نفسها. أو بعبارة أخرى، أن نتخيّل الجميع وقد تحوّلوا الآن إلى مستهلكين، وإلى مجرد متلقّين فارغين للرغبة. ففي مكان أولئك الآخرين المستقلين القدمــاء، الذين كانوا متميزين ومحدّدين على نحوْ صارم تماماً، تنبثق الآن آخرية معمّمــة هائلة، يمكن استبدال حملتها واحدهم بالآخر دونما أي فارق أو اختلاف: النساء، الزنوج، السجناء، الشاذون، الشعوب الأصلية. ومثل هذا التجريد قلما نجده

فـي الـروحية مـابعد الحديثة الداعية إلى الخصوصية؛ ولا هو بالمديح أن تقول لهؤلاء "الآخرين" إنهم مجرّد دالّ معمّم لا الآخرية، وإنّ أية حفنة منهم يُفترَض بها أن تفي بالغرض مثل أية حفنة أخرى. والآخرية بهذا المعنى ليست معاكسة للقيمة التبادلية بأي حال من الأحوال. أما ما يماثل تجسيدات الآخرية هذه ويضفي عليها طـابع التجانس فليس سوى واقعة أنّ أيّ منها ليس أنا، أو نحن، مما ينطوي على مـنظور متمركز على الذات تماماً كما هو الحال لدى الذات "الإنسانوية" المشينة. فحيـن يُخـتَزل "الآخـر" إلى كلّ ما يزرع الاضطراب في هويتي، هل هذه نقلة تحـاول أن تـلغي المركـز وتبدو متواضعةً أم أنها نقلة تهتمّ بالذات وبمصلحتها الشخصية؟ وحين يجوّف العالم مثلي، أنا الذات المتشظية التي تواجه واقعاً تخييلياً، هل تكون تلك الذات متواضعة حقاً كما تبدو ما دامت واثقةً من أنه لم يعد ثمة أي واقع عنيد ليقاومها؟

لقد رأينا من قبل أنّ الذات ما بعد الحديثة هي ذات "حرّة" ومحدّدة في آنٍ معاً وذلكُ على نحو متناقضٍ ومنطوٍ على مفارقة. فهي "حرّة" لأنها مشكّلة حتى العظم مـن خلال مجموعة واسعة ومسهبة من القوى. وبهذا المعنى فهي حرّة أكثر من الذات المستقلة التي سبقتها وأقلّ منها في الوقت ذاته. حيث يمكن للانحياز الثقافويّ لدى ما بعد الحداثة أن يدفع باتجاه نزعة حتمية قوية ترى أننا مشكّلون بصورة لا مفرّ منها من قبل قوة أو رغبة أو أعراف أو جماعات تأويلية تحوّلنا إلى سلوكات وقناعات محدّدة. وليس بمقدورك بالطبع أن تتفادى ما في هذا من معاني مذلّة عن طـريق مصطلح هروبيّ مثل مصطلح التحديد الزائد، الذي يعني أنّ الأنظمة التي تشـكّلنا هـي في النهاية متعددة ومتصارعة وليست أحادية مما يسبغ على الذات افـتقاراً لهويـة ثابتة يمكن أن يخلط بينه وبين حريتها. بيد أنّ الإلكترون ليس له وضـعية ثابتة أيضاً، لكننا لا نقدّم له التهاني على شرطه المنعتق هذا. ومثل كلّ حـتمية اجـتماعية مـن هذا النوع، فإن وجهة النظر هذه مهينة لكرامة الكائنات البشـرية العقلانية، التي قد تكون عقلانيتها أكثر هشاشة بكثير قياساً بما يعتقد أشدّ العقلانييـن، إنمـا الـتي لا يجـب مع ذلك أن تختزل إلى ضرب ذكي من سمك السلمون المرقّط (التروتة).

وما تغفله اللوحة السابقة هو واقعة أنّ الكائنات البشرية محدّدة بالضبط على

النحو الذي يتيح لها درجة من درجات تقرير المصير، وأنّ أي تعارض قاطع بين المشروط والمستقلّ هو تالياً تعارضٌ زائف. فكوننا مقررين لمصيرنا، ضمن حدود معقولـــة، لا ينجم عن أننا مستقلون عن بيئتنا ذلك الاستقلال الكبير بل ينجم تحديداً عـــن أنّ مثل هذا التقرير للمصير هو ضرورة بالنسبة لهذه البيئة. ولو أننا لم نكن قـــادرين على أن نحفز ذواتنا إلى حدٍّ مقبول ربما لما بقينا لكي نحكي حكاية ذلك، الأمر الذي كان سيمثّل موتاً للذات من نوعٍ لآخر. بل إنّ مجرد البقاء ذاته يفرض على الحيوان البشري ألاّ يتكّل على الغريزة وحدها وأن يدفع مصادر التأمل الذاتي لأن تعمـــل عملها. وكيما يتأكّد المرء من الخاصية المتشامخة لهذه الحتمية الثقافية ليـــس عـــليه ســـوى أن يتساءل ما إذا كان من المؤكّد والمحسوم لدى الأميركيين الأفارقة أو إيرلنديي ليفربول، مثلاً، أنهم ليسوا سوى سجناء أعرافهم غير المفكّر بها، وأنهم قبليون بالمعنى الأسوأ للكلمة. ومع ذلك فإن شيئاً من هذا القبيل يصدر أحياناً عن الأكاديميا الأمريكية، مثلاً، حيث يمكن للمرء أن يقول إنهم قبيلة مرتبطة بسنّة أو شيفرة دون أن تترتب على ذلك أية عواقب إذ يبدو هذا القول بمثابة فضح جريء للمزاعم العقلانية الغربية، وبذا مناهضاً للتمركز الإثني أكثر مما يبدو شيئاً مقيتاً وكريهاً يثير الاعتراض والنفور.

وإذا ما كانت الذات ما بعد الحديثة محدّدة، إلا أنها أيضاً ذات عائمة وطافية بحـــرية غريبة، كما أنها طارئة، ومتوقفة على الخطّ، وهذا يعني أنها ضربٌ من الطبعة الكاريكاتورية للحرية السلبية الخاصة بالذات الليبرالية. وقد رأينا من قبل أن مفهـــوم الـــتغاير هو الذي يجمع هذه الأفكار المتناقضة معاً؛ فإذا ما كانت هذه الـــذات زلقـــة مراوغة ومتقلقلة فذلك لأنها تعمل بمثابة الاحتكاك بين قوى ثقافية متضـــاربة. وهـــذه رؤيـــة تشتمل على قدر كبير من إرادة القوة النيتشوية، لكنها تتوافق كثيراً أيضاً مع تجربة المجتمعات الرأسمالية المتقدّمة. (لقد تجنّبت هنا صفة "اللاحقة"، لأنه ليس لدينا فكرة عن مقدار كونها كذلك). فهل هنالك أيّ مكان آخر تشـــعر فيـــه أنك مصاغ ومقولب من قبل قوى تعمل على تحديدك دون هوادة كما تشـــعر فـــي الوقت عينه أنك طافٍ وعائم على نحوٍ مفزع دونما مرساة؟ إنّ هذه الـــذات هـــي مخـــلوق السوق في بعض أوجهها شأنها شأن الذات المختلفة كثيراً الخاصة بالليبرالية الكلاسيكية، والتي كانت تعاني أيضاً، وبالمناسبة، من مشكلةٍ في

التوفيق بين حريتها وحتميتها. وبهذا المعنى فإن ثنائية كانط الخاصة بالذوات الجوهرية والذوات الظاهرية لم تكن سوى اعتراف بالهزيمة. غير أنّ نوعاً ما من الذات المستقلة، مهما تكن ضئيلة لا يحسب حسابها، كان لا يزال آنذاك على قيد الحياة، ولذا فقد ظلّ من الممكن الكلام على العدالة على الأقل، أمّا حين لم تعد مثل هذه الذات موجودة، فقد صار من الممكن أن تزول وتختفي كل الأسئلة الحيوية التي أرّقت الفلسفة السياسية الكلاسيكية، كالأسئلة المتعلقة بحقوقك مقابل حقوقي، وكفاحي من أجل الانعتاق مقابل كفاحك.

غير أن أحداً، بالطبع، لا يصدّقُ ذلك ولو لحظة. وحتى مابعد الحداثيين جديرون بالعدالة والتقدير، فهم ذوات مستقلة بالمعنى المعقول لهذه العبارة، الأمر الذي يمكن لهم أن يدركوه ما ان يقلعوا عن كاريكاتور رديء للفكرة التي لم يعتنقها سوى قلة من المفكّرين بعكس ما يخيّل لهم. وبالمقابل، فإنه لمن الدوغمائية المملة القول إنّ الذوات المستقلة، المقررة لمصيرها لابدّ أن تكون بلا شقوق أو تصدّعات، ذريّة، لا علائقية، منزوعٌ عنها أي طابع تاريخي، قائمة على أساس ميتافيزيقي، وسوى ذلك من مثل هذا القرع العنيف والواثق على باب لم يكن أبداً محكم الإغلاق. فمثل هذه الأيديولوجيات الخطيرة موجودة حقاً، ولقد قامت مابعد الحداثة ببعض العمل الأصيل في جهودها الرامية إلى زحزحتها ونزعها من مواضعها. وإذا ما كان صحيحاً أنّ المعنى الذي تسبغه ما بعد الحداثة على الذات يقترب كثيراً وعلى نحو خطر من النزعة الاستهلاكية التطبيعية، فإنّ من الصحيح أيضاً أن هذه الذات المبعثرة، الفصامية، ذات التوق الفارغ، تتسم بما يتعدّى الشبه العابر مع شرط الذين لا يملكون. والحقّ أنّ الذات الفاقدة للمركز الشهيرة قد مثّلت ما يشبه الفضيحة لأولئك الممتلئين كثيراً بذواتهم. كما ساهمت أيضاً في فضح يسار سياسي كان يحسب أنّ المهم هو أن تعمل وحسب وليس أن تطرح إشكاليات تتعلق بطبيعة القوة العاملة، أي بطبيعة هذا اليسار نفسه. ولقد عبّرت هذه الذات عن وضع مكمومي الأفواه ممّن حُرّم عليهم الكلام وعن وضع الأشخاص الغفل الذين لا هوية لهم، أمّا قدرتها على تبيّن قوة في العجز فتخفي وراءها تقليداً روحياً نفيساً يعرف كيف يستحضر القدرة من الفشل والإخفاق. وهذه مفارقة لا يمكن للقوى السائدة أن تتصورها إلا بوصفها حماقة، الأمر الذي يمثّل مقياساً دقيقاً

لحكمتها.

ثمـــة، إذاً، شكل أصيل من الآخرية فضلاً عن الشكل الزائف. ولقد استطاع الفكر ما بعد الحديث في أشكاله الخلاّقة والمبدعة أن يستمدّ منها شيئاً ما من قوته المتملّصة المراوغة. ولو كنا قادرين على أن ننزع عن أنفسنا الأنا المتمركز، بدلاً مـــن الاكـــتفاء بالاســـتمتاع بفعل التنظير لهذه الأنا، فلاشك حينئذٍ أنّ قوة عظيمة ســـتنطلق فـــي سبيل الحسن والخير السياسيين. غير أننا عالقون بهذا الصدد بين حقبـــتين، حقـــبة تحتضـــر وأخرى لا تقدر أن تولد. فالذات "الإنسانوية الليبرالية" القديمـــة، الـــتي قامت ببعض المنجزات اللافتة في أيامها، كانت قادرة على تغيير العـــالم، إنمـــا لقاء ثمن تمثّل بعنف ذاتي جعل الأمر يبدو مع الوقت وكأنه يكاد لا يســـتحق مثل هذا الثمن. أمّا الذات المفككة التي جاءت في أعقابها فلا يزال عليها أن تبيّن أنّ ماهو غير متطابق مع ذاته قادر على أن يغيّر مثلما هو قادر على أن يهـــدم، علماً أن البوادر لا تبشر بالخير على هذا الصعيد إلى الآن. ويبقى أن ثمة نموذجاً يعد بأن يجمع بين الهوية واللاتمركز في تحالف مثمر، وهو نموذج يعيدنا إلى الـــتيمات التي رسمنا أعلاه خطوطها العريضة. ففكرة الديمقراطية الاشتراكية تشتمل على كلٍّ من تقرير المصير ولا تمركز الذات في آن معاً، شأن الذات التي تصـــوغ ذاتها بحرية، وذلك بالضبط لأنها ليست وحيدة في مشروعها، فلا تتطابق مـــع ذاتهـــا، وتكون خارج ذاتها مقيمةً نوعاً من التبادل المعقد، متلقية رغبتها من موقع الآخر. وبهذا المعنى، على الأقل، فإن التعارض المكرور والبائت بين الذات "الإنسانوية" والذات "اللامتمركزة" هو تعارض خادع ومضلّل تماماً، وذلك لأن من طبيعتـــنا البشـــرية أن نكون لا متمركزين بمعنىً ما، وأن تشكلّنا الآخرية مرّة بعد مـــرّة. والحـــقّ أن استعادة هذا البعد الاجتماعي من أبعاد الذاتية هي ما يمكّن من تجـــاوز الخطأ الإنسانوي الذي يكتفي بصياغة التضامن السياسي على غرار ذات مفـــردة مقـــرِّرة لمصـــيرها، دون أن يغيّر في الأمر شيئاً إضفاء نوعٍ من الطابع الجمعي المناسب على هذه الذات، وهي ما يمكّن، من تجاوز قصر النظر لدى ذات ترتاب بالتضامن ذاته وترى فيه إجماعاً يفرض ضرباً من السوائية القمعية.

بيـــد أنّ ثمة حدوداً لأي "حلّ" نظري مجرد مثل هذا. وإذا كنا لا نستطيع بعد أن نقدّم جواباً أقلّ تجريداً في ردّنا على هذه المشكلة، فذلك ليس بسبب افتقارنا إلى

الذكــاء، بــل لأننا نجد أنفسنا هنا، كما هي الحال بالنسبة لمعظم المسائل النظرية العــنيدة، في مواجهة الحدود السائدة للغة، الأمر الذي يعني بالطبع أننا نجد أنفسنا في مواجهة الحدود السائدة لعالمنا السياسي.

❑

■ هوامش الترجمة

1- Body Shop، أو مــتجر الجسد: متجر يبيع كل ما يتعلّق بمسائل العناية بالجسد من مــواد تجميل وأغذية. وقد افتتح أول متجر من هذا النوع في براتين الإنجليزية عام 1967 عــلى يــدي أونيتا روديك وزوجها غوردن روديك قبل أن يفتتحا سلسلة من المحلات التجارية على مستوى دولي تبيع مواد التجميل المصنوعة كلها من مكوّنات طبيعية.

2- الغاليّ، نسبة إلى بلاد الغال، وهو الاسم القديم لفرنسا.

3- الســرديات الكبرى، grand narratives: من المفاهيم الأساسية التي يتكرر انتقادها مــن قبل ما بعد الحداثيين. ويقصد بها أية نظرية شمولية تشكّل أساساً تتم العودة إليه فــي التفسير، خاصة الماركسية والتنوير. يقول جان فرانسوا ليوتار في كتابه الوضع مــا بعــد الحداثــي: "أستخدم مصطلح "حدث" كيما أصف كلّ علم يستقي مشروعيته بالــلجوء صــراحةً إلى هذه السردية الكبرى أو تلك، من قبيل جدل الروح، أو تأويل المعــنى، أو تحرير الذات العاقلة أو العاملة، أو خلق الثروة... كانت هذه هي حكاية التــنوير، التي عمل فيها بطل المعرفة لبلوغ غاية أخلاقية-سياسية جيدة، هي السلام الشــامل... ومــع التبسيط إلى آخر مدى، فإنني أعرّف "مابعد الحداثي" بأنه التشكك إزاء السرديات الكبرى".

4- الــثقافوية، Culturalism: نــزعة تــرى أن الثقافة تحديداً هي نظام القيم الأساسي للمجتمع وأن بنية الشخصية ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالثقافة المميزة لمجتمع معين. وهذا يعــني أن كــل مجتمع يميل إلى تشكيل كلّ ثقافي فريد. ويبدو الأمر كما لو أنّ هذه الــنزعة ترى أنّ الأفراد لا يكونون عرضةً إلا لثقافة مجتمعهم المعين، وأنّ ثقافة هذا المجــتمع لا يخــترقها الصــراع. كما تتجاهل أنّ المجتمع الواحد يشتمل على بيئات متــنوعة كــثيرة. وهــي لا تأخذ بالحسبان وبصورة كافية تأثير الأوضاع والشروط الملموســة والــتاريخية على النظم الثقافية والاجتماعية. كما أنها تقوم على فرضية مفادها وجود عناصر ثقافية خصوصية وثابتة تتعدّى مراحل التطور التاريخي.

5- الدواليل، جمع دالول: وهو المقابل الذي نضعه للكلمة الإنجليزية Sign بخلاف ترجمتها الشائعة بـ "علاقة" أو "إشارة". فالدالول، كما يقول سوسور، هو اجماع دال ومدلول. كما أن كلمة دالول تحافظ على الجذر المشترك مع مشتقاتها مثل دال ومدلول ودلالة ... الخ.

6- الليبرتارية: فلسفة سياسية تلحّ على حقوق الفرد، خاصة حق الملكية الخاصة للموارد والثروات المادية. ويقف أنصارها ضد أي شكل من أشكال فرض الضرائب ويدعون إلى حرية العمل والتجارة والإرادة.

7- الجماعوية أو المذهب الجماعوي: فلسفة سياسية تلحّ على الجماعة Community ومصالحها. ولقد لعبت فلسفة هيغل السياسية دوراً كبيراً في قيام هذا المذهب الذي يضع الجماعة في القلب من تحليله. أما قيامه فكان في الثمانينيات من القرن العشرين على أيدي فلاسفة سياسيين مثل تشارلز تايلور وألاسداير ماكنتير ومايكل والزر.

□□□

الدراســة النقديــة لِلُّغَــةِ

■ تأليف: نورمان فيركلو ■

ترجمة: رشاد عبد القادر

"كيـف لنا أن نعرف القيود التي قيّدتنا بها التقاليد؟ فإذا كان بمقدورنا معرفة هذه القيود فسيكون بمقدورنا كسرها أيضاً."

فرانس بواس

يتــناول هذا الكتاب اللغة والسلطة، أو بالأحرى، الروابط بين استخدام اللغة وعلاقــات الســلطة غيــر المتكافئة في بريطانيا الحديثة بصفة خاصة. وقد كتبته لغايــتين أساســيتين؛ تتخذ أولاهما منحىً نظرياً: بُغية تصويب الاستخفاف الشائع بأهميــة الــلغة فــي إنتاج العلاقات الاجتماعية للسلطة وصونها وتغييرها، وتتخذ ثانيــتهما منحىً عملياً: بغية الارتقاء بالوعي لِفهم الكيفيّة التي تساهم بها اللغة في ترســيخ هيمنة بعض الناس من خلال الآخرين؛ إذ أنّ الوعي هو الخطوة الأولى نحو الانعتاق.

ينبثق الهدف الذي يتّخذ منحىً نظرياً، من الخلفيّة الأكاديمية؛ فأنا متخصص فــي عــلم اللغة. ولدى اللغويين الكثير ليقولوه عن اللغة والسلطة، لا سيما أولئك الذين يشتغلون في مجال علم اللغة الاجتماعي (التي يُقال عنه أنه يتناول "اللغة في سياقها الاجتماعي")، غير أنهم لم يقدّرُوا الوشائج المعقدة والغنية بين اللغة والسلطة

حقَّ قدرها. فهنالك، مثلاً، دراسات عديدة عن اللهجات الاجتماعية "الرسمية" منها standard و "غير الرسمية" وعن كيفية اعتماد مقدار إضفاء المكانة والاعتبار على مثل هذه اللهجات على سلطة مستخدميها. وكذلك ثمة دراسات عن الطرق التي تمارس بها السلطة في المحادثة وأشكال الكلام الأخرى التي تجري بين الناس، مع أنّ هذه الدراسات قليلة ربما على نحو يدعو إلى الاستغراب. واتجهت هذه الدراسات إجمالاً نحو وصف الأعراف اللغوية الاجتماعية السائدة من حيث كيفية توزيعها للسلطة بطريقة غير متكافئة؛ ولم تتجه نحو تفسير هذه الأعراف بوصفها نتاجاً لعلاقات السلطة والصراع عليها. والحال أنّه للأعراف اللغوية الاجتماعية علاقة ثنائية مع السلطة؛ فهي تجسّد فوارق السلطة من جهة، وتنشأ من علاقات معينة للسلطة -وتكون باعثاً عليها- من جهة أخرى.

ستكون محاولة تفسير الأعراف القائمة بوصفها وليد علاقات السلطة والصراع عليها في مركز الاهتمام من هذا الكتاب. كما ستضفي معالجتي تأكيداً خاصاً على افتراضات "الفطرَة السليمة" الكامنة في الأعراف التي يتفاعل الناس لغوياً وَفقها؛ وهي افتراضات لا ينتبه إليها الناس على نحوٍ واعٍ عموماً. وسنضرب مثالاً على الكيفية التي تقوم بها أعراف نمط الاستطباب التقليدي بين الأطباء والمرضى في تجسيد افتراضات "الفطرة السليمة" التي تنظر إلى النفوذ والترتيب الهرمي بوصفهما أمرين طبيعيين؛ فالطبيب له معرفة بكيفية العلاج بينما المريض لا يملك هذه المعرفة، وهو يشغل موقعاً يسمح له بتحديد الكيفية التي يجب التعامل بها مع مشكلة صحية الأمر الذي لا يمكن للمريضِ أنْ يُقرِّر في شأنه؛ ومن الصواب (و"المألوف") أنّه يجب على الطبيب أن يتخذ القرارات للسيطرة على مسار الاستطباب والعلاج، وأنّه ينبغي على المريض الامتثال للطبيب والتعاون معه، وما إلى ذلك. أما الفكرة الأساسيّة فهي أنّه من المحتمل أنْ نجد افتراضات من هذا النوع مضمّنة في أشكال اللغة التي يتمّ استخدامها.

إنّ هذه الافتراضات أيديولوجيات. وترتبط الأيديولوجيات عن كثب مع السلطة، إذْ أنّ طبيعة الافتراضات الأيديولوجية التي تنطوي عليها أعراف معينة، وطبيعة هذه الأعراف ذاتها، تستندان إلى علاقات السلطة التي تكمن وراءها، هذا فضلاً عن أنها وسيلة لإضفاء صبغة شرعية على العلاقات الاجتماعية وفوارق السلطة القائمتين من خلال تكرار الطرائق المألوفة والعادية للسلوك الذي يسلّم

جدلاً بالعلاقات وفوارق السلطة هذه. كما ترتبط الأيديولوجيا عن كثب مع اللغة لأنّ استخدام اللغة هو أكثر أشكال السلوك الاجتماعي شيوعاً، وهو الشكل الذي نعتمد فيه عادةً على افتراضات "الفطرة السليمة". ولكن على الرغم من أهميته للُغة، فإن مفهوم "الأيديولوجيا" نادراً ما أُخذ بعين الاعتبار في النقاشات التي دارت داخل شتى مباحث علم اللغة، عن السلطة واللّغة، الأمر الذي يدلّ على مَحدُوديَّة هذه النقاشات.

وليس هذا الإغفال وحده قادني إلى اختيار التركيز على البعد الأيديولوجي الذي تم تجاهله نسبياً. بل يكمن السبب الرئيس لهذا الاختيار في أنّ ممارسة السلطة في المجتمع الحديث تتحقق وبشكل متزايد من خلال الأيديولوجيا، وعلى وجه التحديد من خلال الأفعال الأيديولوجية التي تفعلها اللغة. فنحن نعيش في حقبة لغوية كما ميَّز ذلك المنظّرون الاجتماعيون المعاصرون: بيير بورديو وميشيل فوكو ويورغن هابرماس وذلك من خلال الأهمية التي أضفوها على اللغة في نظرياتهم. يشير بعض الناس إلى "الدورة اللغوية" في النظرية الاجتماعية؛ مع أن الكتّاب الذين ينطلقون من منطلق ما بعد حداثيّ قد ادّعوا مؤخراً أن الصور المرئية تحل محل اللغة، وأشاروا إلى ثقافة ما بعد الحداثة بوصفها ثقافة "ما بعد لغوية". والقضية لا تكمن في أنّ اللغة هي الأداة الجوهرية للسلطة في السيطرة الاجتماعية، مع أنّ هذا جدير بالملاحظة والانتباه؛ بل لأنّ اللغة قد نمت وعلى نحو دراماتيكي من حيث الاستخدامات التي تتطلب أن تقوم اللغة مقامها، ومن حيث اتساع التنوع اللغوي، ومن حيث تعقّد القدرات اللغوية المتوقّعة من المواطن العصري. وإذا كانت الأيديولوجيا حاضرة على نحو فعّال في اللغة، وهذا ما سأحاول أن أبرهن عليه، فإن هذه الواقعة ينبغي لها أنْ تعني أنَّ الطبيعة الأيديولوجية للّغة يجب أن تكون إحدى الموضوعات الرئيسة لعلم الاجتماع الحديث.

ومن هنا تتأتّى أهمية اللغة التي تستحق أن تسترعي انتباه جميع المواطنين. لا سيّما بقدر ما يتعلق الأمر بما يُعْنى به هذا الكتاب، إذ ليس ثمة شخص يهتم بالمجتمع الحديث، وبالتأكيد ليس ثمة شخص يهتم بعلاقات السلطة في المجتمع الحديث، يمكنه تجاهل اللغة. إذن، كل فرد معنيّ بالأمر بهذا الشكل أو ذاك. ومع ذلك، ظنّ كثرة من الناس الذين لهم مثل تلك الاهتمامات، أنّه يمكنهم تجاهل اللغة

دون أن ينطوي الأمر على مخاطرة. قد لا يدعو الأمر إلى الاستغراب، إذ أن المستوى العام للاهتمام باللغة والحساسية تجاهها لم يكن كافياً مما يدعو للأسف، ويسري هذا بصفة خاصة على تعليم اللغة في المدارس، فقد اختلق وبشكل لافت للنظر أمر تجاهل اللغة ووظائفها الاجتماعية الحاسمة. ولا يمكننا أن نلقي اللوم على المدرسين، إذ أن هذا الأمر ينسحب على معظم الأعمال الأكاديمية في اللغة والتي قُدِّمت كنماذج للمدرسين. أمّا السبب الآخر لاختياري هذا التركيز فهو الهوّة بين مستوى الوعي الذي يتطلبه موقع اللغة المعاصر والمستوى الذي تسترعيه في الواقع.

ومما له شأنه، التأكيد على أنني لا ألمح إلى أن السلطة هي مجرد مسألة لغة. فثمة دوماً خطر الإغراء باختزال العلاقة الاجتماعية وسيرورتها إلى جانب واحد حين التركيز عليه وحده، وخاصّة، كما هو الحال هنا، إذا كان هذا الجانب مُهملاً أساساً. فالسلطة قائمة في أشكال متنوعة بما فيه ذلك الشكل الملموس والجليّ للعنف الجسدي. وثمة واقعة، وإنْ كانت واقعة محزنة، أنّه كثيراً ما تتم ممارسة السلطة من خلال تجريد الناس من وظائفهم وسلب منازلهم وحياتهم. وقد يكون من المفيد أن نميز بشكل عام بين ممارسة السلطة من خلال الإكراه بأشكاله المتنوعة بما فيه العنف الجسدي، وبين ممارسة السلطة من خلال صناعة القبول بها أو على الأقل الإذعان لها. وتعتمد علاقات السلطة على كليهما وإن كان ذلك بنسب متفاوتة. والأيديولوجيا هي الأداة الرئيسة في اختلاق القبول.

أما الهدف العمليّ الذي ذُكر في البداية فهو المساعدة في زيادة الوعي باللغة وبالسلطة، وخاصة الوعي بكيفية مساهمة اللغة في ترسيخ هيمنة بعض الناس من خلال الآخرين. وبتركيزي على الأيديولوجيا، فإنني أساعد الناس على إدراك المدى الذي تتكئ فيه لغتهم على افتراضات الفطرة السليمة، والطرق التي يمكن لافتراضات الفطرة السليمة أن تتشكّل بها أيديولوجياً من خلال علاقات السلطة. وعلى الرغم من أنني سأرسم صورة عن تزايد انغماس اللغة في الهيمنة والاضطهاد على نحو يُوقِع الكآبة في النفس، إلاّ أنني أتمنى أن يُقابل هذا بإيماني بقدرة الناس على تغيير ما قد خلقوهُ هم أنفسهم. فالمقاومة والتغيير ليسا ممكنين فحسب، بل يحدثان باستمرار. غير أن فاعليّة المقاومة وتحقيق التغيير يعتمدان على تطوير الناس لوعي ناقد للهيمنة وأشكالها، بدلاً من مجرد الخضوع لها. ومن

هنا فإن الهدف العملي لهذا الكتاب هو أن يساهم في النهوض العام للوعي بالعلاقات الاجتماعية الاستغلالية وذلك من خلال التركيز على اللغة.

لقد عزمت على تأليف كتاب لا يكون في متناول الطلاب والمدرسين في التعليم العالي وحده، بل يكون أيضاً في متناول شريحة متنوعة من الناس الذين يعملون في مجالات نشاط أخرى، كما أنني لم أفترض للقراء خلفيّة اختصاصية في دراسة اللغة أو في دراسة النظرية الاجتماعية، مع أنني أعتقد أن لمعظم القرّاء إطلاع على هذه الدراسة اللغوية أو تلك. وأقصد بخاصة أولئك الذين يشغلون موقعاً أو لكونهم في موقع بوصفهم مربّين بمعناه العام، والذين قد يكونون قادرين على الاعتماد على كتب كهذا الكتاب كي يقدّموا مواد تثقيفية أو تعليمية ملائمة لحاجات وظروف مجموعات معينة من الناس. ويشمل هذا: الطلاب والمدرسين وتأهيل المدرسين وأولئك المنخرطين في تأهيل الاختصاصيين المهنيين والحرفيين (مثلاً، العاملون في مجال الصحة أو الخدمة الاجتماعية). غير أنه، قد يكون هناك آخرون، كالعاملين في النشاطات السياسية أو نقابة العمال، أو النشطاء في السلام أو الانتصار للمرأة أو السود وحركات اجتماعية أخرى، الذين يكون عملهم تربوياً بهذا المعنى الواسع.

وحاولت أن أجعل هذا الكتاب سهل المنال وصالحاً للاستعمال بشكل عملي قدر الإمكان، بيد أن المسألة ليست مسألة كيفية تنظيم كتاب من هذا النوع بشكل عملي، إذ من الواضح أنه غير كافٍ وحده لبلوغ أغلبية الناس الذين يمكنهم أن يستفيدوا تماماً من بعض أشكال التحليل النقديّ للغة، ويشمل ذلك، كما قد ذكرت، كل الناس حقاً. إذن، ينبغي أن يُتمّم هذا الكتاب بالكراريس والنشرات الإعلانية والوسائل الأخرى (مثل الأفلام والفيديو وأفلام الصور المتحركة) التي يستسيغها الناس أكثر من الكتاب. آمل أنّه سيكون بين القراء مربُّون قادرون على أن يأخذوا هذا العمل ويدفعوه قدُماً.

وكلّي ثقة بأن القراء قد كوّنوا الآن فكرة عن الموقف السياسي الذي أكتب على أرضيته هذا الكتاب. فالتصور الواسع الانتشار عن الناس الذين يبحثون ويكتبون عن القضايا الاجتماعية، هو أنهم يتأثرون حتماً، في طريقة إدراكهم لهذه القضايا، إضافة إلى طريقة اختيارهم المواضيع وطريقة تناولها، بخبرتهم الاجتماعية الخاصة وقيمهم والتزاماتهم السيّاسية. وليس المهم الاعتراف بهذه

الـــتأثيرات بـــدلاً من الادّعاء بالحياد الزائف حول القضايا الاجتماعية فحسب، بل ينـــبغي أن نكـــون منفتحين على قرّائنا حول الموقف الذي ننطلق منه. وسأوضّح وبشـــيء من التفصيل رؤيتي للمجتمع الذي أنتمي إليه في الفصل الثاني؛* وأكتفي بـــالقول الآن بأنني أكتب بوصفي اشتراكياً له انطباع سيىء عموماً عن العلاقات الاجتماعية في مجتمعه وملتزم بتحرير الناس المضطهدين. وأتمنى أن لا يعني هذا أنني أكتب دعاوة سياسية. فالبحث العلمي في القضايا الاجتماعية متساوق تماماً مع الباحـــثين الملـــتزمين و "المتشـــبثين بآرائهم" (إذ ليس هناك آخرون!)، فأنْ تكون ملتزماً لا يبرر لك عدم المجادلة بشكل عقلاني وتقديم الدلائل على أقوالك.

والطـــريقة الـــتي سيتم بها تناول اللغة هنا ستُدعى بـــ الدراسة النقدية للُغة. والـــنقدية هـــنا لها معناها الخاص، فهي ترمي لأن تكشف النقاب عن الارتباطات المحجوبـــة؛ مـــثلاً، الارتباطات بين اللّغة والسلطة، والأيديولوجيا الذي أشرنا إليه آنفـــاً. وتقوم الدراسة النقدية للُغة بتحليل التفاعلات الاجتماعية بطريقة تركز فيها عـــلى عناصرها اللّغوية وتشرع في فضح عواملها المحدّدة والمحجوبة عموماً في نظام العلاقات الاجتماعية، وفضح ما قد يكون لها من تأثيرات تكون محجوبة عن ذلك النظام.

مناهج في دراسة اللغة

إذا كـــان ثمة مناهج راسخة في دراسة اللغة، فما حاجتنا إلى الدراسة النقدية للُغة؟ ففي حين أن كل منهج من هذه المناهج التي استعرضها أدناه لديه ما يُساهم بـــه في الدراسة النقدية للُغة، إلاّ أنها جميعاً لها حدودها الجوهريّة من وجهة نظر نقدية. ولا يقل أهمية أنّ العلاقة التي افترضت معيارياً أنها قائمة بين هذه الفروع المـــتعدّدة لدراسة اللّغة هي نفسها غير مُرضية من وجهة نظر نقدية، وهي النقطة الـــتي أطوّرها في نهاية هذا الدراسة. أما مناهج الدراسة اللغوية التي سأعرضها فهـــي عـــلم الـــلغة وعلم اللغة الاجتماعي والتداوليّة وعلم النفس المعرفي والذكاء الاصـــطناعي والـــتحاور وتحـــليل الخطاب. وسأعرض أيضاً بشيء من الإيجاز التصـــورات عن اللغة في النظرية الاجتماعية الحديثة. وما أرمي إليه هو وصف

* *يمكـــن مـــراجعة دراسة الخطاب بوصفه ممارسة اجتماعية لـــ نورمان فيركلو بهذا الخصوص، مجلة الآداب الأجنبية عدد 101-102 شتاء وربيع 2000.*

مختصرٌ للخصائص المعقدة لمجالات الدراسات هذه من وجهة نظر نقدية، وسأشير في أغلب الأحيان إلى مؤلفات "الاتجاه السائد"، مع أنّ معظمها تشتمل على المؤلفات الأخرى التي هي في صراع مع الاتجاه السائد، وفي بعض الأحيان تكون متفقة مع وجهة النظر النقدية أكثر من كونها متفقة مع الاتجاه السائد.

علم اللغة

استخدم مصطلح علم اللغة على نحو ملتبس داخل الاتجاه السائد؛ فهو يحيل أحياناً إلى جميع فروع دراسة اللغة التي ينطوي عليها الفرع الأكاديمي لعلم اللغة (وبعضها ليس كذلك)، غير أنه يحيل أحياناً إلى فرع الدراسة ذي المكانة المميزة. أي، ما يطلق عليه الناس أحياناً اسم "Linguistics proper" . وأشير هنا إلى "Linguistics proper" بكونه دراسة "النحو" بمعناه الواسع؛ أي، دراسة نظام أصوات اللغة (علم الأصوات) والبنية النحوية للكلمات (الصرف) والجمل (التراكيب) والجوانب الأكثر شكلية للمعنى ("علم دلالة الألفاظ"). وقد تلقى علم اللغة قبولاً واسع الانتشار داخل فروع العلوم الإنسانية نظراً لمركزية دور اللغة ضمن الظواهر الإنسانية ونظراً لمركزية دور دراسة اللغة ضمن العلوم الإنسانية. وكان لها ما لها من خلال تطوير نظام مؤثر من التقنيات المنهجية لتوصيف اللغة التي تم الارتكاز عليها في العلوم الإنسانية الأخرى بوصفها نماذج، والتي يمكن لأي دراسة لغوية (بما فيه الدراسة النقدية للغة) الاستفادة منها.

غير أنه أُبتيعت مآثر علم اللغة بمفاهيم ضيقة في دراسة اللغة. والمُفارَقَة أنّ علم اللغة قد كرّس القليل من العناية بالكلام والكتابة الفعليين؛ فقد وصفت اللغة بكونها إمكانية ونظاماً وقدرة مجردة، بدلاً من محاولة وصف الممارسة اللغوية الفعلية. وبمصطلحات فرديناند دو سوسير، مؤسس علم اللغة الحديث، فإن علم اللغة يُعنى بدراسة اللسان، أي اللغة، أكثر من كونه معنيّ بـ الكلام؛ أي الكلام الفعلي. وقد أخذ علم اللغة السائد عن سوسير افتراضَيْن جوهريين عن اللغة؛ أولهما أنّه يمكننا اعتبار لغة جماعة بشرية معينة وللأغراض العملية كافةً على أنها ثابتة غير متغيرة على مدَى تلك الجماعة، وثانيهما أنه ينبغي على دراسة اللسان أن تكون دراسة "آنية وراهنة" بدلاً من أن تكون دراسة تاريخية؛ أي، ينبغي دراسته بكونه نظاماً ثابتاً في لحظة معينة من الزمن. أدّت هذه الافتراضات

وتجاهل الممارسة اللغوية إلى رؤية مثاليّة عن اللغة، حيث تعزلها عن منبتها التاريخي والاجتماعي، والتي بدونهما لا يمكنها أنْ توجد في الواقع. ومن هنا، فإنّ علم اللغة السائد هو طريقة لا اجتماعية في دراسة اللغة، إذ ليس لديه ما يقوله عن العلاقات بين اللغة والأيديولوجيا.

علم اللغة الاجتماعي

لقد تطور علم اللغة الاجتماعي جزئياً تحت تأثير مناهج خارج علم اللغة (علم الإناسة وعلم الاجتماع بشكل أساسي) كرد فعل على تجاهل الـ "Linguistics proper" للتغيير المشروط اجتماعياً في اللغة. وينظر بعض المُمَارِسينَ [في هذا الحقل] إلى علم اللغة الاجتماعي بوصفه متكاملاً مع "linguistics proper"؛ فهذا الأخير يدرس نظام اللغة الثابت غير المتغيّر، في حين أن الأول يدرس الممارسة ("الاستخدام") اللغوية المتغيّرة اجتماعياً. وينظر آخرون إلى علم اللغة الاجتماعي بوصفه تحدّياً للجوانب غير الواقعية اجتماعياً لعلم اللغة السائد. فقد أظهر علم اللغة الاجتماعي الارتباط المنتظم بين التقلّبات في الشكل اللغوي (أي التقلبات في النظام الصوتي والألفاظ والتراكيب) وبين المتغيّرات الاجتماعية؛ أي الطبقات الاجتماعية التي ينتمي إليها المتكلم، والعلاقات الاجتماعية بين المشاركين في التفاعُلات اللغوية، والاختلافات في الخلفية أو المناسبة الاجتماعية، واختلافات الموضوع وما إلى ذلك. ويعود الفضل إلى علم اللغة الاجتماعي في تناول طبيعة الممارسة اللغوية المؤسَّسة اجتماعياً على أنها مقدمات عامة لـ الدراسة النقدية للُغة.

إلاّ أنّ علم اللغة الاجتماعي متأثر على نحو كبير بالمفاهيم "الوَضْعيّة" للعلوم الاجتمَاعيّة؛ حَيْثُ هنالك نزعة إلى فهم التنوع اللغوي الاجتماعي في مجتمع معين بالنَظَر إلى أنساق وقائع ينبغي فهمها ووصفها باستخدام مناهج متناظرة مع مناهج العلوم الطبيعية. فعلم اللغة الاجتماعي قويّ في الأسئلة المتعلقة بـ "ما؟" (ما هي وقائع التنوع؟) لكنه ضعيف في الأسئلة المتعلقة بـ "لماذا؟" و "كيف؟" (لِمَاذا الوقائع على ما هي عليه؟؛ ومن حيث تطور العلاقات الاجتماعية للسلطة، كيف ظهر الترتيب اللغوي الاجتماعي إلى الوجود؟؛ كيف تمت مساندته؟؛ وكيف يمكن تغييره لمصلحة أولئك المُهيمَن عليهم من قِبَله؟)

إنّ الميل نحو أخذ الوقائع بمعناها الظاهري، يرتبط مع دراسة الطبقة الاجتماعية. يُستخدم مصطلح الطبقة الاجتماعية كثيراً، ولكن يتم استخدامه في أغلب الأحيان للإحالة إلى ما هو حَرِيّ بأن نشير إليه بوصفه "المستوى الاجتماعي"؛ أيْ، مجموعات من الناس تشبه الواحدة منها الأخرى من حيث الموقع الذي تشغله والمستوى الثقافي، ومن حيث معيار المتغيّرات السوسيولوجية الأخرى. فالطبقات الاجتماعية بفحواها الماركسي الكلاسيكيّ هي قوى اجتماعية تشغل مواقع متباينة في الإنتاج الاقتصادي، ولها مصالح متباينة ومُتناقضة، ويُحدِّد تصارعها مسار التاريخ الاجتماعي. وانطلاقاً من هذا الفهم، يمكن النظر إلى الوقائع اللغوية الاجتماعية على أنها وَلِيدَة الصراع الطبقي وهي تمثّل توازن قوى معيّن بين الطبقات. ويشير هذا الفهم للطبقة الاجتماعية إلى أسئلة تتعلق بـ "لماذا؟" و "كيف؟".

كما يرتبط مع هذا التوَجُّه الوَضْعيّ في تناول الوقائع، عدم الإدراك السائد لعلم اللغة الاجتماعي تجاه علاقته مع الأنظمة اللغوية الاجتماعية التي يَتوخى وصفها. وحينما يركز المرء على الوجود البسيط للوقائع دون الاكتراث بالشروط الاجتماعية التي جعلتها على ما هي عليه، والشروط الاجتماعية لتغييرها المحتمل، فمن الصعوبة طرح فكرة أنّه يمكن لعالم اللغة الاجتماعي التأثير على الوقائع بطريقة ما. غير أنّ الفكرة ذاتها تبرز في السيناريو البديل الذي رسمته: إذا نظرنا إلى وقائع النظام اللغوي الاجتماعي القائم على أنها خطوط توتر، وشكل مؤقت يمثّل توازن القوى الطبقية القائم، فسيكون، إذ ذاك، دور البحث اللغوي الاجتماعي إمّا إضفاء الصبغة الشرعية على هذه الوقائع وبالتالي، وبطريقة غير مباشرة، على علاقات السلطة التي تشكّل أساساً لها، أو إظهار الحالة الطارئة لها على الرغم من صلابتها الجليّة، وبالتالي، وبطريقة غير مباشرة، الإشارة إلى طرق تغيير هذه الوقائع. فعلى سبيل المثال، كثيراً ما وصف علمُ اللغة الاجتماعي الأعراف اللغوية الاجتماعية من حيث الأشكال اللغوية "الملائمة" لحالة اجتماعية معيّنة؛ مهما يكن القصد الذي قد يُضفي به هذا المصطلح الصبغة الشرعية على "الوقائع" وعلى علاقات السلطة التي ترتكز عليها.

التّداوُليّة

ينبغي لنا التمييز بين التصوّر الواسع للتّداوُليّة السائد في أوربا بوصفها "علم دراسة استخدام اللغة" [في شتى السياقات الواقعية] (وفقاً لأول تعريف لها في Journal of Pragmatics) وبين التصوّر الأنغلو-أمريكي الضيّق للتداوُليّة بكونها فرعاً من الفروع التي تتناول استخدام اللغة، بما فيه علم اللغة الاجتماعي وعلم اللغة النفسي. ثمة اتجاهات داخل التّداوُليّة بمعناها الأول تبلغ مصاف الدراسة النقدية للّغة. لكن، سأعلّق على التقليد الأنغلو-أمريكي فقط، لأنه مُتعارف عليه أكثر في الأدب اللغوي الإنكليزي.

ترتبط التّداولية الأنغلو-أمريكية عن كثب مع الفلسفة التحليلية، وبصورة خاصة، مع عمل أوستن وسيريل عن "أفعال الكلام". وتكمن الحكمة الأساسية في أنه يمكن النظر إلى اللغة على أنها شكل من أشكال الفعل: فالمنطوقات المكتوبة منها والملفوظة تشكّل أداء أفعال الكلام كـ الوعد أو الطلب أو التأكيد أو التحذير؛ أو أنها تحيل، على مستوى آخر، إلى الناس أو الأشياء، مُسلّمة جدلاً بوجود الناس أو الأشياء أو حقيقة الافتراضات، وتُضمِر دلالات غير معبّرة عنها علناً. وفكرة النظر إلى النطق بوصفه فعلاً هي فكرة مهمة، وهي فكرة مركزية في الدراسة النقدية للّغة في زعمنا أنّ الخطاب ممارسة اجتماعية.

تكمن نقطة الضعف الأساسية للتّداوُليّة، من وجهة نظر نقدية، في فَرْدانيّتها؛ إذ يُنظَر إلى "الفعل الاجتماعي" على أنّه يصدر بأكمله من الفرد، ويتم إضفاء الطابع المفهوماتيّ عليه من حيث "الاستراتيجيات" التي يَتبنّاها المُتكلّم الفرد لإنجاز "أهدافه" أو "مقاصده". يُصرّح هذا بغير حقيقة مدى انخراطهم في الأعراف الاجتماعية وتقيّدهمْ بها، والحق، المدى الذي يَستَمِدُّونَ فيه هويتهم الفردية من هذه الأعراف، ويعطي انطباعاً لا يُصدَّق في أنّ طرق الكلام والكتابة، التي تقوم على الأعراف، "يُعاد خلقها" في كلِ مرة يستخدمها المُتكلّم مُكوّناً استراتيجية ملائمة لأهدافه المعينة. كما يبالغ [هذا التّصوُر]، على نحو مماثل، في المدى الذي يتلاعب فيه الناس باللغة لأغراض استراتيجية. يتصرّف الناس، بطبيعة الحال، على نحو استراتيجيّ في ظرُوف محددة، ويستخدمون الأعراف مُفضّلين ذلك على مُجَرّد اتّباعها؛ إلاّ أنهم يفضلون اتّباعها في ظروف أخرى، وما يحتاجه المرء هو نظرية

عن الفعل الاجتماعي –الممارسة الاجتماعية– تفسِّر كُلاًّ من تأثير الأعراف الحاسم وإبداع المُتَكلِّمين الأفراد الاستراتيجي، بدون إحالة الممارسة إلى هذا أو ذاك.

وعـــلاوة على ذلك، فإنّ الأفراد الذين تُسلِّم بهم التّداوليّة منخرطون جدلاً في تفـــاعُلات مُـــتَعَاونة حيث القاعدة الأساسية أنّهم يمتلكون سيطرة متكافئة على هذه الـــتفاعلات التي يكون بمقدورهم المساهمة فيها على نحو متكافئ. ويتمّ الرفع من شأن التفاعل المتبادل بين المُتَكافئين إلى مصاف نموذج أصليّ للتفاعل الاجتماعي بوجـــه عـــام، مُفضِّلة ذلك على تصوّر هذا التفاعل بوصفه شكلاً للتفاعلات التي يكون حدوثها أمراً محدوداً ومُقيَّداً اجتماعياً. وتكون النتيجة تصوُّراً مثالياً ويطوبياً عـــن التفاعل اللفظي، يقف على النقيض تماماً من التصور الذي تطرحه الدراسة الـــنقدية للُّغة عن النظام الاجتماعي اللغوي الذي يتشكَّل داخل الصراع الاجتماعي الـــذي تُمزِّقهُ التفاوتات الاجتماعية في امتلاك السلطة. يبدو أنّ التّداوليّة تميل نحو وصـــف الخطاب كما قد يكون عليه في عالم أفضل حالاً مما هو عليه في عالمنا الواقعي.

والتّداوليّة محدودة لأنّه تمّ تطويرها أساساً مع الإحالة إلى المنطوقات المُختَلَقة فَرْديّاً بدلاً من الإحالة إلى الخطاب المُوسَّع، وقد تبيَّنَ أنّ الأفكار المركزية فيها كـــ "أفعـــال الكـــلام" هـــي أفكـــار إشكاليَّة حينما يستخدمها النّاس في تحليل الخطاب الواقعيّ. وأخيراً، تحمل التّداوليّة الأنغلو– أمريكية نُدُوبُ الطريقة التي تطورت بها فـــي علاقتها مع الـــ linguistics proper ففي حين أنّها وَفَّرَتْ حيِّزاً لاستقصاء الاعـــتماد المتبادل بين اللغة والسياق الاجتماعي الأمر الذي لم يتمّ تناوله قبلها، إلاّ أنّـــه حيّزٌ محصُور ومُقيَّد لأنّ التّداوليّة تنزع إلى أن تبدو "مستوىً" إضافياً لدراسة الـــلغة الـــتي تَسدّ الثغرات التي تركتها المستويات الأكثر "مِحْوَريَّة" لدراسة قواعد [النحو] وعلم دلالة الألفاظ. يتمّ الاعتراف بالسياق الاجتماعي إلاّ أنّهُ يحتفظ به في مكانه، الأمر الذي لا يضَع الحقّ في نصابِهِ.

علم النفس المعرفي والذكاء الاصطناعي

ومن الأمور التي أولَتْها التداوليّة اهتمامها التّعارضات القائمة معيارياً بين ما يُقَـــال وما يُقصَد به، كما أولَتْ عنايتها بالكيفية التي يستنبط بها الناس ما يُقصَد به مِمَّـــا يُقال؛ إلاّ أنّ الاستقصاء المستفيض لسيرورات القدرة على الفهم التي يشتمل

عـــليها ذاك الاســـتنباط، بالإضـــافة إلى سيرورات الإنتاج، اضْطَلَعَ به علم النفس المعـــرفي وكذلـــك العامـــلون فـــي مجال الذكاء الاصطناعي الذي يهتَمُّ بمحاكاة الكمبيوتر للإنتاج والقدرة على الفهم. أمّا من وجهة نظر الدراسة النقدية للّغة، فإنّ النـــتيجة الأكثر أهمية للعمل علي القدرة على الفهم هي التشديد الذي أُضْفِيَ على طبيعـــته الفعَّالـــة: فالمـــرء لا يَفكّ مُجَرَّد رُمُوزَ شفرَة المنطوق، بل يتوصَّل إلى التفســـير عبر سيرورة فعَّالة تضع موضع المقارنة مُمَيِّزَات المنطوق على أصعدة مختـــلفة مـــع التمْـــثِيلات الـــتي يحتفظ بها المرء في ذاكرته طويلة الأمد. وهذه التَّمْـــثِيلات هي نماذجٌ أصليَّة لتشكيلَة مُتَشَعِّبَة من الأشياء: الهيئة التي تكون عليها المفـــردات، والأشـــكال الـــنحوية للْجُمَل، والبناء النموذجيّ للسرد [قصُّ حادثَة]، وخصـــائص نماذج الشيء والشخص، وتسلسل الأحداث المُتوقَّع في نموذج مَوْقف معيَّـــن، وغيـــرها. بعض هذه التَّمْثِيلات هي تمثيلات لغوية وبعضها الآخر ليست كذلـــك. واســـتباقاً لما سَيَتقدَّمُ، فإنّنا سنشير إليها جميعاً بكونها "موارد الأعضاء". الـــنقطة المركزية هنا هي أنّ القدرة على الفهْم نتاجٌ للتفاعُلات بين المنطوق الذي يتمّ تفسيره و "موارد الأعضاء".

غيـــر أنّ، عـــلم الـــنفس المعـــرفي والذكـــاء الاصطناعي لم يُولِيَا الأصول الاجـــتماعية لمـــوارد الأعضـــاء اهـــتماماً. وســـأجادل فيما بعد في أنّ الاهتمام بســـيرورات الإنـــتاج والقـــدرة على الفَهْم له أهميته البالغة في فهم تفاعلات اللغة والسلطة والأيديولوجيا، ويعود هذا إلى أنّ موارد الأعضاء تُحدَّد اجتماعياً وتتشكل أيديولوجيـــاً، على الرغم من أنّ فِطرَتها السليمة وطابعها الأتوماتيكي تحجب هذه الواقعة. وأقترح أنّ اللاوعي الذاتي والروتين اللذين يستندان إلى موارد الأعضاء في العمل المعتاد للخطاب هما آليَّة فعّالة لدعم علاقات السلطة التي ترتكز بالنتيجَة عليها.

تحليل التحاور وتحليل الخطاب

لقـــد تَمّ وصف تحليل الخطاب مُؤَخّراً على أنّه فرع جديد يقوم على "فروع معرفية متعددة"، حيث ساهمت فيه عدّة فروع مُتعارف عليها (من بينها: علم اللغة، عـــلم الاجـــتماع، الأنثْرُبُولُوجيا، علَم النفس المعرفي). ثمة عناصر متعددة داخل تحليل الخطاب من حيث هذا المعنى الموسَّع لها، ترتبط عن كثب مع ما أدعوه بـــ

الدراســة الــنقدية للُغة. سأركز على تحليل التحاور الذي يُعدّ أحد المناهج داخل تحليل الخطاب وقد طَوَّرَهُ مجموعة من علماء الاجتماع يُعْرفون بــ علماء تحليليَّة التحاور "ethnomethodogists" [يقوم هذا المنهج على النظر في الوسائل التي يستخدمها المتحاورون في التواصل الاجتماعي].

يَسْتَقْصِــي عــلماء تحليليَّة التحاور إنتاج الفعل الاجتماعي اليوميّ وتفسيره بوصفه إنجازاً من الإنجازات التي تتطلّب مهارة من الفاعلين الاجتماعيين، ويُولون التحاور اهتمامهم بكونه أحد الحالات لا سيّما الفعَّالة للفعل الاجتماعي الذي يتطلّب مهــارة. وتكمن إحدى نقاط قوة تحليل التحاور في أنّها تعمل على عيِّنات موسَّعة من التحاور الواقعي. وقد أقامت البرهان على أنّ التحاور مَبْنِيّ على نحو مصوغ في صورة نظام [أو مجموعة متماسكة من الفكرات والمبادئ]، وأنْ ثمة دليل على توجُّــه المُشــاركين نحــو هــذه البنى عبر الأساليب التي يُعدُّونَ بها أدوارهم في التحاور واستجابتهم لتلك التي يقوم بها الغَيْر. هذه البِنى هِي بنى اجتماعية: فإحدى الاهــتمامات الأساســية هو تِبْيَان أنّ البنى الاجتماعية تُنتج في الفعل الاجتماعي اليومي وهي حاضِرة فيه، وليست مجرد خاصيَّة للبنى المجتمعية الكُليَّة المجرّدة.

إلاّ أنّ تحــليل التحاور يعارض إقامة الروابط بين مثل هذه البنى الموضعيّة [مايكــرو] للتحاور والبنى الكُليَّة [ماكرو] للمؤسسات والهيئات الاجتماعية. مِنْ ثَمَّ قدمــت تصــوراً غير محتملاً للتحاور (شبيه بالتصور الذي عزَوْته إلى التَداوليَّة) عــلى أنّــه ممارســة اجتماعية تتطلّب مهارة تقوم في فراغ اجتماعي، وكأنّه يَتمّ الانخــراط فــي الحديــث من أجل الحديث فقط. وعُزِّز هذا التصوّر عبر المكانة المميَّــزة التي أُفردت للتحاور العرضيّ بين [أشخاص] مُتكافئين، لا سيّما التحاور الذي يجري عبر الهاتف حيث يكون التأثير المُحدَّد للبنى المؤسَّسيَّة والمجتمعيّة في أدنى حالاته، على الرغم من واقعيته. وتمّ تعزيزه أيضاً عبر التركيز على التحاور بوصــفه إنجازاً للفاعلين الاجتماعيين الذين يُنتجونَهُ، والتشديد المماثل في التحليل عــلى وجهــة نظــر الفاعلين الاجتماعيين، التي تَخْتبر أعراف الفعل الاجتماعي اليومــيّ وكأنها هناك على نحو بديهيّ [منسوبٌ إلى الفطرة السليمة]، بدلاً من أنّها تُحــدِّد البِــنى الاجتماعية الأوْسَع وتتحدّد بها. كما أنّ تحليل التحاور عُرْضَة للنقد الذي وَجَّهْنَاهُ آنفاً إلى علم الاجتماع اللغوي، بأنّه يجيب على الأسئلة التي تتعلّق بــ "ما؟" لكن، لا يجيب على الأسئلة المتعلقة بــ "لماذا؟" و "كيف؟".

بعض النظريات الاجتماعية الحديثة

وأخيــراً، ســأذكر بإيجاز الإسهامات الحديثة في النظرية الاجتماعية، التي دَرَسَــتْ دور اللغة في ممارسة السلطة والحفاظ عليها وتغييرها. سأشير فقط إلى ثلاثة منها. يتعلّق الإسهام الأول بالعمل على نظرية الأيديولوجيا التي أشارت، من جهــة، إلى الــتزايد النسـبي لأهمية الأيديولوجيا بوصفها آليّةً سلطة في المجتمع الحديــث، وبكونها تقف قُبالة ممارسة السلطة من خلال استخدام الوسائل القسْريَّة، ونظــرت إلى الــلغة، من جهة أخرى، بوصفها (وهي بالفعل) مركز الأيديولوجيا الرئيســيّ، ومن هنا فهي ذات أهمية بالغة فيما يتعلق بالسلطة. والإسهام الثاني هو العمل المُؤثر لــ ميشيل فوكو، الذي عزا دوراً مركزياً للخطاب في تطوير أشكال معيّــنة حديثة للسلطة. أمّا الثالث والذي لا يقلّ أهمية وأثراً عن سابقه، فهو عمل يورغــن هابــرماس، حيــث ســلّطت "نظــرية الفعــل الاجــتماعي التوْصيلي" communivative action الأضواء على كيف أنّ تواصلنا المُشوَّه الحالي يُبَشِر، عــلى الــرغم من تشوُّهه، بالتواصل من دون مثل هذه التقييدات. ويكمن القصور الأساســي لهذه الإسهامات من منظور الدراسة النقدية للُغة في أنّها ظلّت إسهامات نظريّة؛ أيْ أنّه لم يتم تطبيقها عملياً في تحليل حالات معينة من الخطاب.

علاقة الدراسة النقدية للُغة بهذه المناهج

ربُما يكون أفضل فهم للدراسة النقدية للُغة ليس بكونها مجرّد منهج آخر في دراسة اللغة تُتمّم تلك المناهج التي أشرت إليها عبر إبراز القضايا التي تجاهلتْهَا، بــل بوصــفها توَجُهــاً بديلاً لدراسة اللغة الأمر الذي ينطوي على تعيين الحدود المختــلفة لدراســة اللغة في مناهج وفروع، وتعيين العلاقات المختلفة فيما بينها، والــتوَجُهات داخــل كل واحدة منها. وللتفصيل في هذا الزعم سنحتاج إلى كتاب آخر، لذا سأقتصر هنا على مجرّد إشارة سريعة إلى ما يدور في ذهني.

يكمــن أحد مظاهر السلطة في قدرتها على فرْض بناء معيّن على هذا الحقل [الميــدان] أو ذاك والحفــاظ عــليه؛ أيْ، طــريقة معيّنة في تقسيمه إلى أجزاء، والاحتفاظ بالحدود الفاصلة بين هذه الأجزاء، وتنظيم معيّن لها من حيث العلاقات الهــرمية فــي الهيمنة والخضوع. لقد فرض علم اللغة السائد مثل هذا البناء على

دراسة اللغة: فبعض المناهج التي أشرت إليها أجزاء تفرّق فيما بينها، ويتمّ تفضيل الـ linguistics proper داخل هذا البناء في دراسة اللغة. وتعدّ المناهج الأخرى جميعهـا مجرّد فروع معرفية فرعيّة توسّعت في دراسة نتائج الـ linguistics proper فـي اتجاهات متخصصة متنوعة؛ على الرغم من أنها تقاوم أحياناً مثل هـذا التبعيّة والخضوع. ومن وجهة نظر نقدية، لا يعد هذا الأمر مُرْضياً، بسبب من أنّه ثمة ميل نحو الفصل بين فروع دراسة اللغة المترابطة عن كثب؛ هذه هي حالة علم اللغة الاجتماعي والتداوليّة، وكذلك الأمر، مثلاً، بالنسبة لعمل علم اللغة الاجـتماعي وعلم النفس المعرفي على الإنتاج والقدرة على الفهم، ولأنّ هذا الميل يُحيل الطبيعة الاجتماعية للغة إلى فرع معرفي فرعي ستضع الدراسة النقدية للغة تصـوّراً عريضاً للدراسة الاجتماعية للغة في صُلب دراسة اللغة: ستجد مثلاً في دراسـة القواعد [النحوية] أن مناهج "الوظيفية" (كـ النحو النظامي المرتبط بصفة خاصـة مـع هاليدي) أكثر فائدة من المناهج "الشكلية" (كالمنهج الذي يتبعهُ نعوم تشومسكي).

لا يبـتغي هـذا الكتاب تقديم بديل مُكتمل للاتجاه السائد في علم اللغة. يمكن للقرّاء المهتمّين بمثل هذه البدائل أنْ يطّلعوا، في هذا الإطار، على مُقترَحات وآراء متـنوعة تـتوجّه نحو ذلك المنحى، وهي متساوقة إلى حدّ ما مع الدراسة النقدية للغة: علم اللغة النظامي، التداوليّة القاريّة، واتجاهات المباحث العلمية الفرعية في تحـليل الخطاب. أمّا ما يسعى إليه الكتاب الحالي فهو التركيز على تحليلات نقدية لعيّنات من الخطاب؛ وستستفيد، نوعاً ما، من جميع المناهج التي أشرت إليها آنفاً، غيـر أنها ستحاول أنْ تمضي إلى ما ورائها من خلال طرح تركيب من المفاهيم النظرية الضرورية والأُطر التحليلية للقيام بالتحليلات النقدية.

كيفية استخدام هذا الكتاب

يمكن استخدام هذا الكتاب ككتاب تعليميّ للمناقشات الجماعية غير الرسمية، أو من قبل القرّاء. وأحسب أنّ القرّاء، في جميع الحالات، سيرغبون بالانخراط في الدراسة النقدية للغة، بدلاً من مجرّد القراءة حول هذه الدراسة.

وتـم بناء هذا التوجّه في الكتاب في منحَيين أساسيين. أولاً، القراء مَدْعُوُّون

للتعليق على النصوص أو القيام بالعديد من التمارين في مُعْظَم فصول الكتاب. في بعض الحالات، أقدّم الأجوبة الخاصّة بي للأسئلة التي وَجَّهَها القرّاء، وفي حالات أخرى لا أفعل ذلك. ولا ينبغي النظر إلى هذه الأجوبة على أنها أجوبة "صحيحة"؛ فهي مجرّد أجوبة ليقارنها القارئ بأجوبته، لا سيّما حين استخدام الكتاب خارج صف دراسي أو خارج سياق مجموعة دراسية. قد تختلف أجوبة القرّاء عن أجوبتي، ولا ينبغي النظر إليها كأساس للذُعر، بل بوصفها أجوبة تستحق البحث في حدّ ذاتها. وقد يعود هذا الاختلاف إلى الاختلاف في "موارد الأعضاء" التي يتم استخدامها في تفسير النص، وهي لا تقل أهمية في تحديد كيفية تفسير النصوص عمّا هو موجود في النص ذاته. أمّا المظهر الآخر لهذا التوجه نحو التحليل فهو الإجْراء من أجل التحليل ويتم تقديمه في الفصل الخامس والسادس.

•الفصل الثاني والثالث والرابع: تُرْسِي الأسس النظرية للفصول التي تليها. فهي تطرح وجهة نظر عن العلاقة المتبادلة بين اللغة والمجتمع، مع التركيز على السلطة والأيديولوجيا. وخُلاصة موقعي هو أنّ اللغة ترتبط مع الاجتماعي من خلال كونها الحقل الأساسي للأيديولوجيا، ومن خلال كونها مَوْقِع الصراع على السلطة ودعامته. يعطى الفصل الثاني صورة عامة عن مكانة اللغة في المجتمع، أمّا الفصلان الثالث والرابع فيركزان على السلطة والأيديولوجيا على التوالي.

• الفصلان الخامس والسادس: يقدّمان تمثيلاً منظوماً لإجراء من أجل التحليل النقديّ. يتناول الفصل الخامس وصف النصوص، ويركّز الفصل السادس على سيرورتي إنتاج النصوص وتفسيرها، وتحليل مُحدّداتها وتأثيراتها الاجتماعية.

• الفصلان السابع والثامن: يستكشفان التغيير في الخطاب في علاقته مع التغيير في المجتمع. في الفصل السابع، يتم التشديد على الإبداع الفردي وشروطه الاجتماعية، ويطرح حالة للدراسة عن الخطاب السياسي للتاتشرية، حيث تستخدم كتطبيق موسّع لإجراء الفصل الخامس والسادس. أمّا في الفصل الثامن، فيتحوّل التركيز على نطاق واسع نحو الاتجاهات في الخطاب المعاصر فيما يتعلّق بالاتجاهات الأساسية للتغيير في المجتمع الرأسمالي المعاصر، ويستند في هذا إلى النظرية الاجتماعية الحديثة (وبشكل خاص هابرماس وفوكو).

* **الفصل التاسع:** ويتركَّز على قضية حاضرة على مدى الكتاب: **كيف يمكن** للدراســة النقدية للُغة أن تساهم في الصراعات من أجل التحرُّر الاجتماعي. **كما يقترح الكيفية التي يمكن للقراء أنْ يطوّروا بها اهتمامهم بالدراسة النقدية للُغة.**

وأخيــراً، سأوردُ ملاحظة عن الأسلوب: لقد كتبت في صيغة المفرد المتكلم، مُفضِّــلاً ذلــك عــلى حجب وجهات نظري من خلال استخدام أسلوب في صيغة الغــائب كما هو مُتبَعٌ في الأعمال الأكاديمية. وقد اشتغلت مع تصوّرٍ عن القارئ ليــس بوصــفه مجرّد شخص ما أُخبره بالأشياء (مع أنني أفعل ذلك أحياناً!)، بل بوصفه أيضاً شريكاً في مُغامرة مشتركة. لهذا استخدمت ضمير جماعة المتكلمين ضــمناً، للإشارة إليَّ وإلى القارئ، ولكن، كما اقترحت في الفصل الخامس، ربما يكون هذا الاستخدام لضمير جماعة المتكلمين استخداماً يتمّ التلاعب به؛ فقد يدَّعي هذا الضمير بتضامُن زائف حينما يستخدمه، مثلاً، أحد رجال السياسة لإقناع الناس بأنّــه "واحــد مــنهم": أتمنى أنّ لا يشعر القرّاء على نحو مشابه أنّهم قد خضعوا للمُشــاركة، ولن ينظر بعض الناس إلى أنفسهم بوصفهم شركاء في التحليل النقدي لــلخطاب، ولكن من وجهة نظر الأهداف العملية للكتاب، وجدت سهولة أكثر في الكــتابة وكــأنهم شــركاء. ويرتبط هذا مع مخاطرة عامة يقوم بها كتّاب الدراسة الــنقدية لــلُغة: إذ أنّ جهــازهم النقدي عُرضة لأنّ يُطبَّق على كتاباتهم، وسيكون ناجحــاً إلى حــدٍّ ما حتماً، فتأثير السلطة والأيديولوجيا على اللغة ليس تأثيراً بيِّناً بذاته، وليس شيئاً يمكنك بالضرورة الإفلات منه في حالات معيّنة لمجرّد الوعي به بوجه عام.

□

■ المراجع

تُعــدّ مجموعة الدراسات التي كتبها C Kramarae في 1984 عن اللغة والسلطة كــتابةً من وجهة نظر مختلفة عن وجهة نظري، عن الأيديولوجيا، انظر MvLellan D 1986، وعــن العلاقة بين الأيديولوجيا، السلطة واللغة، انظر Thompson J B 1984. وفيمــا يــلي كــتابات ممثّــلي مناهج دراسة اللغة التي أشرنا إليها آنفاً: Rokman R,

1983 Fromkin V (علم النفس 1983Kintsch W ،Van Dijk ؛(علم اللغة) المعرفي)؛ 1983 Srubbs M (تحليل الخطاب)؛ Atkinson J M، 1984 Heritage J (تحليل التحاور). ويعود توصيف تحليل الخطاب بوصفه يقوم على "فروع معرفية متعددة" إلى مقدمة المحرر للكتاب الأول لـ 1985 T Van Dijk؛ أمّا 1985 Mey فهو الذي يمثّل التداولية القاريّة، ويعلن 1987 Halliday M A K عن علم اللغة النظامي.

بالنسبة لوجهات النظر عن النظرية الاجتماعية الحديثة، انظر: Dreyfus H L، Rabinow P 1982؛ 1978 Mc Carthy T؛ و 1984 Thompson J B. عن ما بعد الحداثة، انظر F Jameson. 1984

❑❑❑

Al Adab Al- Ajnabiyya
No. 105, Winter 2001
Twenty six year

Contents

Story

Book Review

□□

الآداب الأجنبية، العدد 105، شتاء 2001

السنة السادسة والعشرون

المحتويات:

مراجعة كاتب

1-الـنقد الجديـد فـي فرنسا، تأليف سيرج دوبروفسكي، عرض وتحليل د. عبد الجليل غزالة.

2-الـذات والجسد في الفكر ما بعد الحداثي عرض ونقد- تأليف تيري- إيغلتون ت. ثائر ديب

- الدراسة النقدية لِلُّغَة ، تأليف: نورمان فيركلو- ترجمة : رشاد عبد القادر.

□□□

AL-ADAB AL-AJNABIYYA

(Foreign Literature Quarterly)

الآداب الأجنبية، العدد 105، شتاء 2001

ARAB WRITERS UNION — DAMASCUS, SYRIA

اتحاد الكتاب العرب
ARAB WRITERS UNION
DAMASCUS دمشق

AL-ADAB AL-AJNABIYYA

(Foreign Literature Quarterly)

NO. 105

اتحاد الكتاب العرب

ARAB WRITERS UNION
DAMASCUS دمشق

مطبعة اتحاد الكتاب العرب

دمشق

السعر ٢٥ ليرة سورية

وفي البلاد العربية ٣٥ ل.س أو ما يعادلها